This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

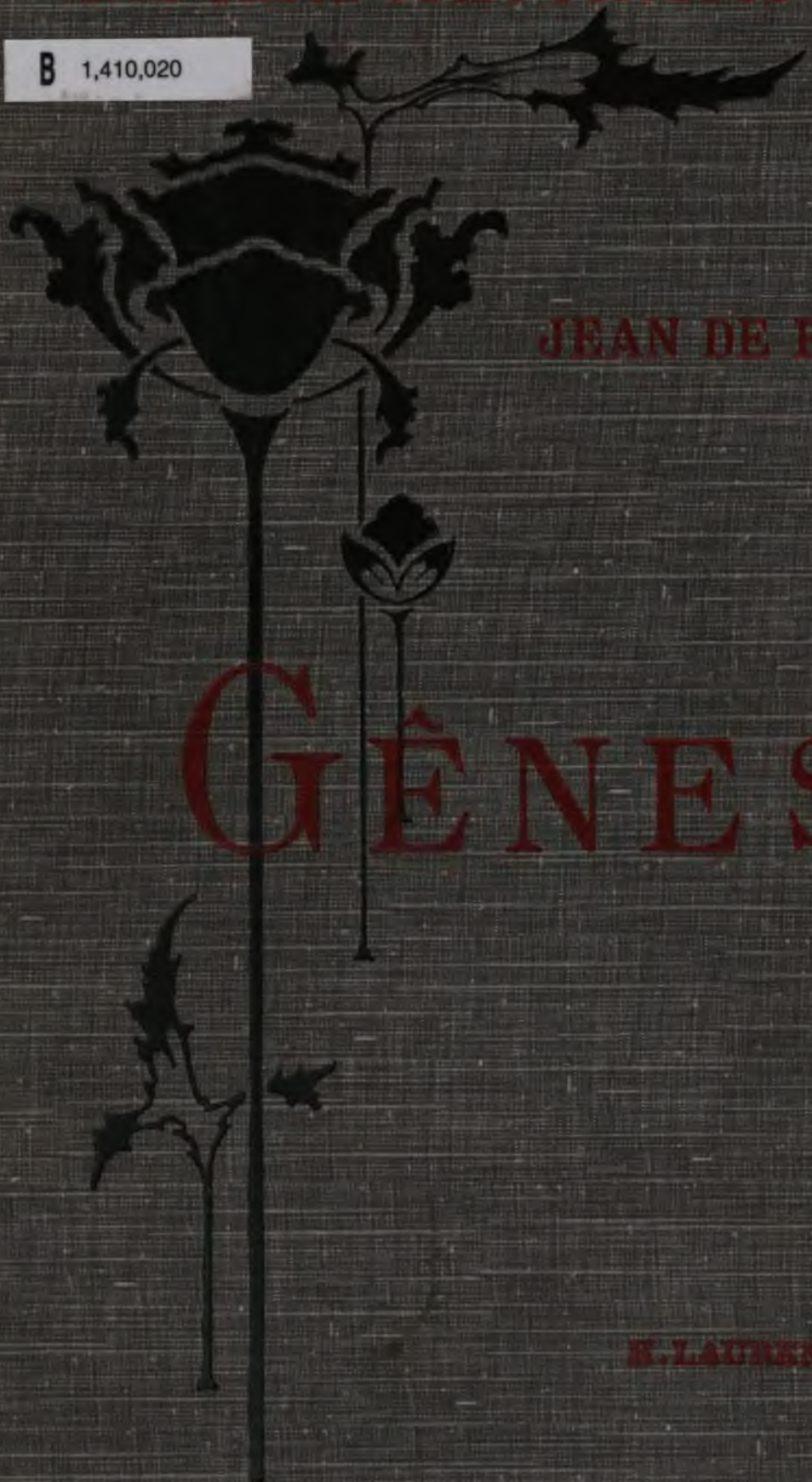
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Les Villes d'Art Célèbres

B 1,410,020



JEAN DE FOVILLE

GÊNES

E. LAURENS, ÉDITEUR

ARTES
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN

LES VILLES D'ART CÉLÈBRES

GÊNES

MÊME COLLECTION

Bruges et Ypres, par Henri HYMANS, 116 gravures.

Le Caire, par Gaston MIGEON, 133 gravures.

Constantinople, par H. BARTH, 103 grav.

Cordoue et Grenade, par Ch. E. SCHMIDT, 97 gravures

Dijon et Beaune, par A. KLEINCLAUSZ, 119 gravures.

Florence, par Émile GEBHART, de l'Académie française, 176 gravures.

Gand et Tournai, par Henri HYMANS, 120 gravures.

Gênes, par Jean DE FOVILLE, 130 gravures.

Grenoble et Vienne par Marcel REYMOND, 120 gravures.

Milan, par Pierre GAUTHIEZ, 109 gravures.

Moscou, par Louis LEGER, de l'Institut, 86 gravures.

Nancy, par André HALLAYS, 118 gravures.

Nîmes, Arles, Orange, par Roger PEYRE, 85 gravures.

Nuremberg, par P.-J. RÉE, 106 gravures.

Padoue et Vérone, par Roger PEYRE, 128 gravures.

Palerme et Syracuse, par Charles DIEHL, 129 gravures.

Paris, par Georges RIAT, 144 gravures.

Poitiers et Angoulême, par H. LABBÉ DE LA MAUVINIÈRE, 100 gravures.

Pompéi (Histoire — Vie privée), par Henry THÉDENAT, de l'Institut, 123 gravures.

Pompéi (Vie publique), par Henry THÉDENAT, de l'Institut, 77 gravures.

Prague, par Louis LEGER, de l'Institut, 111 gravures.

Ravenne, par Charles DIEHL, 134 gravures.

Rome (L'Antiquité), par Émile BERTAUX, 136 gravures.

Rome (Des catacombes à Jules II), par Émile BERTAUX, 110 gravures.

Rome (De Jules II à nos jours), par Émile BERTAUX, 100 gravures.

Rouen, par Camille ENLART, 108 gravures.

Séville, par Ch.-Eug. SCHMIDT, 111 gravures.

Strasbourg, par H. WELSCHINGER, de l'Institut, 117 gravures.

Tours et les Châteaux de Touraine, par Paul VITRY, 107 gravures.

Venise, par Pierre GUSMAN, 130 gravures.

Versailles, par André PÉRATÉ, 149 gravures.

EN PRÉPARATION :

Sienne, par André PÉRATÉ.

Toulouse et Carcassonne, par H. GRAILLOT.

Bourges et Nevers, par Gaston COUGNY.

Les Villes d'Art célèbres

GÊNES

PAR

JEAN DE FOVILLE

SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE
AU CABINET DES MÉDAILLES DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Ouvrage orné de 130 gravures

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1907
Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

Vue générale du port, prise des collines du nord.

GÊNES

CHAPITRE PREMIER

PHYSIONOMIE DE GÊNES

Les villes préférées des poètes sont celles qui, presque mortes, ressemblent à de beaux sépulcres. Là, rien ne distrait de la contemplation du passé, et le silence environne les monuments anciens d'une solennité paisible. Il est d'autres villes pourtant où la continuité et l'ardeur de la vie moderne n'étouffent pas les souvenirs : il suffit d'un peu de volonté et de réflexion pour y retrouver l'histoire encore toute frémissante parmi le tumulte quotidien ; alors, si près du présent, le passé créé par la même race paraît plus suggestif, et de la vivante complexité de la ville mille pensées naissent, s'élèvent comme des voix, assaillent l'esprit toutes

ensemble et y propagent une profonde et retentissante harmonie. Gênes est de ces ardentes cités qui, bien que toujours grandissantes, gardent en elles la physionomie de leur passé : il suffit d'un effort pour la retrouver, multiple, mais presque intacte et étrangement attachante.

Les artistes l'ont souvent méconnue parce qu'il faut le loisir de secouer sa paresse pour en sentir le charme épars et parce que peu de grands écrivains l'ont célébrée. Michelet n'y vit en 1830 qu'un âne qu'on battait, Henri Heine n'y aperçut que le portrait d'une amie morte, Taine n'y est même point venu. Quel monde pourtant, si vivace et si divers! Ce site où les montagnes rejoignent la mer est plein de soleil et plein d'histoire. Gênes, sur un tel rivage, devait être rayonnante et belle; mais les siècles l'ont par surcroît rendue énergique, et sa force grandit toujours.

Que n'est-elle pas ? Le grand port de l'Europe centrale, un brûlant foyer d'industrie, une ville du midi aux rues étroites et noyées d'ombre, une ville de palais de marbre et de jardins suspendus, un dédale où se cachent des maisons et des églises du moyen âge, la rive légendaire qui aurait accueilli les derniers fugitifs de Troie! Ses marins ont conquis l'Orient, Christophe Colomb est son fils, André Doria y a fondé le plus solide des gouvernements et nulle cité n'a subi de sièges plus héroïques : mais dès le moyen âge, des artistes aussi l'ont parée de beaux marbres; elle compte plus de cinquante palais d'un luxe romanesque, et tous sont de rares musées. L'art est ici intimement lié à l'histoire et ne s'en dissocie pas.

Lorsqu'on a traversé les monts, âpres mais cultivés et peuplés, et qu'on pénètre dans Gênes, les yeux se tournent vers le port : c'est lui qui a fait naître la ville sur ces pentes pierreuses, et c'est autour de la rade, arrondie en croissant, qu'elle s'est étendue. Comme tout parle, là, des routes de la mer vers laquelle les môles tendent leurs immenses bras, et qu'illumine la nuit le plus grand phare de cette côte! Des milliers de vaisseaux, crachant la fumée ou dressant leurs gréements vers le ciel, se balancent au même rythme; tous les quais sont bordés de vieilles et très hautes maisons à arcades, sous lesquelles se coudoient marins et trafiquants; une odeur de goudron et de sel est mêlée au vent; des docks s'amoncellent autour des môles, remplis d'une foule bourdonnante. Mais le soir, quand ces bruits se taisent, à l'heure où la ligne des montagnes qui longent le golfe bleuit comme un nuage qui va s'évanouir, sur ces quais que dominent encore çà et là des restes de tours crénelées et où les galeries de l'ancien palais Doria emprisonnent un jardin vieux de quatre siècles, on sent la présence de tout un passé aventureux : Christophe Colomb enfant a rêvé sur ces pierres, au même clapotement des vagues ; André Doria et

Vue du port et de la ville, prise du rocher de la Lanterne.

Charles-Quint ont cheminé côte à côte sous ces cyprès où Henri Heine a vu des mouettes faire leur nid.

Mais si l'on quitte les quais pour visiter les rues anciennes, le plus curieux et le plus changeant des spectacles amuse les yeux : toutes ces

Ruelle d'un quartier populaire.

rues tortueuses sont si étroites qu'une voiture n'y passerait pas, toutes serpentent entre des maisons hautes de plus de soixante-dix pieds; ce sont des gorges profondes où descend à peine à midi un rayon de soleil, mais toutes peuplées et bruyantes : dans les quartiers populaires, une foule d'enfants en guenilles, rieurs et bienheureux, jouent là ; au-dessus d'eux, du linge multicolore sèche sur des cordes tendues d'une fenêtre à l'autre, et accroche les rayons du soleil glissant entre les mu-

railles : le soleil et l'ombre composent seuls ici cette fête des yeux. Dans les quartiers commerçants, les banques, les bureaux, les magasins se cachent dans ces rues étroites et attirent une foule active ; les hautes maisons se parent souvent de décorations inattendues : c'est un fin portail de

San Pietro dei Banchi, dans le quartier des affaires.

marbre sculpté au XVe siècle et sous lequel un charcutier pend ses jambons, c'est dans une maison de commerce une charmante cour à arcades où chante une fontaine, c'est sur un mur balafré de réclames une Vierge peinte dans un grand cadre de stuc baroque et devant qui une petite lampe veille sans fin. Puis, au delà du quartier des affaires les ruelles grimpent la butte de Sarzano, voisine du vieux môle, et où Gênes s'est fondée ; les pierres des maisons y sont plus épaisses que celles des forte-

resses ; de très vieilles arcades romanes ou gothiques enjambent les rues à des hauteurs vertigineuses ; des débris de tours de guet s'appuient à de minces et solides palais gothiques, de marbre blanc et noir ; puis sur des places mal nivelées des églises sept fois centenaires, adossées à des cloîtres, s'endorment dans le silence que troublent seuls le murmure lointain du port et de fraîches voix d'enfant. Dans quel temps sommes-nous reportés ? Après tant de mouvement et de bruit, d'où s'exhale donc cette paix ? Ces cloîtres sont de petits cimetières : ce silence convient au sommeil des grands génois qui avaient conquis la Mer Noire et ouvert les portes de l'Asie, et qui dorment ici sous les dalles où leur nom seul est gravé.

Plus loin vers l'est, la butte finit brusquement, les maisons dévalent la pente rapide ; une rue populaire, où le soleil éblouit le linge qui sèche, serpente au fond d'un étroit vallon qu'un pont traverse par-dessus les toits : voici la colline de Carignan, et le pont qu'un marquis Sauli fit jeter là en 1724 pour accéder plus vite à son église, la fameuse basilique dont le dôme domine de haut tout l'est de la ville. Les rues plus neuves deviennent plus larges et la colline finit au bord de la mer, sur les rochers. Le vent du large balaye ici tous ces quartiers nouveaux.

Au nord de la vieille ville, le spectacle change encore une fois : le long des hauts rochers abrupts qui vont rejoindre l'Apennin, Galéas Alessi a ouvert les rues qui du XVIe au XVIIIe siècles ont été bordées de palais. Vingt familles seigneuriales de cette république ont multiplié ici des demeures dont chacune est digne d'un roi : ces théâtrales façades sont vêtues de marbre ou peintes à fresque ou rehaussées de stucs, et le président de Brosses écrivait déjà que ces rues ne sont autre chose que d'immenses décorations d'opéra. Mais entre ces palais, des ruelles toutes en gradins escaladent le rocher et laissent voir des terrasses couvertes de lauriers, d'orangers et de cyprès, et plus haut encore d'autres maisons, d'autres jardins, d'autres collines, jusqu'à la cime de la montagne où une citadelle est construite, énorme fond de décor digne de tels premiers plans.

Montons ces escaliers bizarres qui, se cachant dans l'ombre des murailles, vont retrouver la lumière sur les paliers des collines. De l'esplanade de Castelletto, autrefois fortifiée, aujourd'hui bâtie de paisibles maisons, le regard embrasse toute la ville : c'est le point unique où elle se déroule tout entière à la vue, de la roche où se dresse le phare à la colline de San Francesco d'Albaro, derrière laquelle se dessine le cap de Portofino, — c'est de là qu'on la juge, immense et diverse, mais partout belle, hérissée de campaniles et émaillée de jardins : ces jardins couron-

nent les terrasses, s'accrochent aux pentes, descendent au fond des cours des palais, où des orangers ombragent le dessin régulier de quatre parterres qui enlacent une fontaine ; — jardins presque rustiques du côté des faubourgs où mûrissent des berceaux de vignes, vastes jardins d'eucalyptus et de palmiers autour des places publiques, jardins parfumés et fleuris de glycine au-dessus des palais adossés au rocher, jardins d'arbres noirs et centenaires survivant encore çà et là sur le bord de la rade, jardins mi-

Gênes, vue des jardins de l'Université.

nuscules entretenus par des mains de femmes sur les toits des maisons. Partout, de pente en pente, ils égayent cette mer de toits gris, qui le soir bleuissent de colline en colline, jusqu'à la courbe du rivage où déferle une autre mer toute bleue.

Car, lorsque le regard a cherché tous ces jardins, c'est l'immense horizon de la Méditerranée qui l'attire et le retient alors, sans qu'il s'en puisse détacher. N'explique-t-elle pas toute l'histoire de la ville, et d'ailleurs n'est-elle pas l'unique royaume offert à ce peuple né sur une côte abrupte ? De partout elle s'offre à lui, de partout elle l'appelle, plus ou moins vaste selon que la brume y tombe ou se retire, plus ou moins bleue selon que le soleil se cache ou l'illumine. Un poète a comparé son mur-

mure sur ce rivage à un chant de nourrice, et c'est bien elle qui a élevé les génois, parmi tous les périls et toutes les traverses, jusqu'à cette forte maturité que l'âge n'a point affaiblie ; qu'on regarde ces quartiers neufs entassés les uns sur les autres, ces palais orgueilleux, ces églises vénérables, on comprendra que cette vitalité de la ville, qui croît toujours depuis tant de siècles, lui vient de cette mer qu'elle regarde et dont le vent la fouette et que de là même est née cette diversité qui fait son charme : si son art gothique unit la grâce toscane à l'idéalisme du gothique français, si elle est riche des peintures de la Flandre, si ses décorateurs ont mêlé la richesse lombarde à la fantaisie espagnole, si tant d'étrangers lui ont apporté les éléments composites de son art, si l'on respire en elle mêlés à la saveur de l'esprit italien je ne sais quelle ardeur exotique et quel orgueil oriental, c'est qu'en même temps que sa beauté est faite de son site, de son climat, de son soleil, sa richesse incomparable lui est venue depuis tant de siècles grâce à l'héroïque volonté de ses navigateurs et par tous les chemins de la mer.

Lion vénitien, pris à Pola.
(Eglise San Marco).

Gênes, vue de la tour du palais ducal jusqu'au rocher de la Lanterne.

CHAPITRE II

HISTOIRE DE GÊNES

L'origine de Gênes plonge dans le crépuscule de la préhistoire. On a parfois affirmé qu'elle fut fondée par les Ligures l'an 707 avant J.-C. : précision aussi dénuée de preuves que l'ancienne légende qui attribuait cette fondation à Janus, arrière-petit-fils de Noë ; cette légende a toutefois le mérite du romanesque : une inscription de la cathédrale nous conte qu'un autre Janus, prince troyen, fuyant sa patrie en ruines, fut poussé par un vent favorable dans le port déjà fondé par l'héritier de Noë. De *Janus* serait venu *Janua*, nom primitif de la ville, dont Genua puis Genova ne seraient que des déformations. Je préfère encore cette vieille légende à l'hypothèse selon laquelle *Genua* dériverait du mot latin *genu* (genou) et ferait allusion à la courbe du rivage de Gênes : résignons-

nous à ignorer aussi bien l'origine de la cité que l'étymologie de son nom.

La race ligure habite la côte génoise et les régions qui l'avoisinent au moins depuis l'âge du bronze. Rameau très anciennement détaché de la grande famille celte, parente des auvergnats et des bretons, comme eux patiente, courageuse et tenace, purement aryenne, elle s'est établie en Europe bien avant les races germaniques. Gênes est au cœur même des vastes régions où elle s'est répandue, et c'est vers son golfe qu'elle a toujours été refoulée : Gênes est certainement un établissement primitif des Ligures, qu'une situation heureuse et forte, sur une côte abrupte dominant une mer riante, destinait à une longue prospérité.

De ces Ligures, la mer fit des marins. Leurs vaisseaux traversaient la Méditerranée. Carthage devint leur amie. Mais quand les romains eurent conquis la Gaule cisalpine et pris Milan aux Insubres, Gênes, isolée au milieu des nouvelles conquêtes romaines, ne conserva point son indépendance : en 222, Marcellus l'incorpora à la Gaule cisalpine. Lorsqu'Hannibal envahit la vallée du Pô, elle ouvrit son port à P. Scipion qui revenant du Rhône allait joindre sur le Tessin son terrible adversaire : c'est pourquoi en 205 Magon, le frère d'Hannibal, vint de Minorque ruiner Gênes. Mais la puissance d'Hannibal déclinait. En 202, Gênes fut relevée par le préteur Sp. Lucretius. Ville confédérée, sous la république, elle devint un *municipe* sous l'Empire, et vécut paisiblement jusqu'aux invasions des barbares.

De ce passé il ne subsiste que quelques fragments d'inscriptions. Sans doute le flot barbare qui maintes fois s'abattit sur Gênes en draina-t-il tous les vestiges romains. Les Hérules (470) puis les Ostrogoths (493) la conquirent ; en 539, pendant que Bélisaire écrasait les Goths, les Burgondes, passant les Alpes, vinrent la piller. Elle ne retrouva un peu de paix qu'après la défaite définitive des Goths par Narsès, sous Justinien : les exarques de Ravenne y placèrent un comte. Menacée mais épargnée par l'invasion des Lombards, elle fut l'asile de l'archevêque de Milan, quand Alboin se fut emparé de toute la vallée du Pô. Toutefois, riche, forte et commandant la mer, refuge de l'aristocratie romaine de Milan, elle devait tenter l'audace des Lombards. Rotharis parut en Ligurie en 640, la conquit, l'arracha de l'Empire grec et la dévasta jusqu'à la frontière franque. Gênes détruite, ses vainqueurs la relevèrent. Un comte lombard y siégea. Luitprand y fonda deux églises. Mais il semble bien qu'elle ait beaucoup souffert à cette époque des pirateries continuelles des sarrasins établis en Afrique : elle se donna à Charlemagne, qui fortifia la côte du golfe.

Dès lors elle appartient à l'empire : en réalité ce sont ses évêques qui la gouvernent. Pendant la lente désagrégation de l'empire de Charlemagne, ils donnent à leur cité conscience d'elle-même, l'organisent contre le danger et, en la rendant forte, la préparent à l'indépendance et à la domination.

Porte Sant' Andrea.

Toute son histoire de la fin du IXe siècle à la fin du XIe est l'histoire de ses luttes contre les musulmans qui infestent la Méditerranée et oppriment la Sicile et la Sardaigne. Après une terrible incursion des sarrasins sur la côte de Ligurie, en 860, l'évêque transporta son siège de San Siro à San Lorenzo qui domine le port de plus haut et qui fut enveloppé dans la muraille défensive ; il se construisit un château fort sur la hauteur où la population vint se grouper, abandonnant le quartier marin, trop exposé aux pirates. Les habitants se divisèrent en huit *compagnies* réparties en huit quartiers, et adjoignirent à l'évêque des consuls. Les sarrasins pillèrent trois fois la ville, mais la troisième fois furent poursuivis et leur flotte anéantie sur la côte nord de la Sardaigne. De tels succès resserraient autant que les lois nouvelles l'union des citoyens confédérés et renforçaient l'indépendance municipale ; en 958, le roi Béren-

ger reconnut cette indépendance et confirma à la ville ses privilèges. Par la lutte ininterrompue contre les pirates ou contre les seigneurs pillards retranchés dans les châteaux des montagnes, les génois exercèrent et accrurent leur force : ils allaient passer bientôt de la défensive à l'offensive. Les graves périls encourus alors préparaient leur grandeur future.

Dès le IXe siècle les génois avaient commencé de s'établir en Corse. Mais les sarrasins dominaient en Sardaigne, d'où il menaçaient toutes les côtes voisines. Pise fut pillée par eux comme Gênes. Ces deux villes maritimes, alors les plus importantes d'Italie, s'allièrent en 1017 contre les infidèles et conquirent la Sardaigne : seulement, quand il fallut partager

Tombeau de Francesco Spinola. (Palazzo Bianco).

le fruit de la victoire, les deux alliées ne s'entendirent plus. Telle fut l'origine des longues et sanglantes querelles qui divisèrent les génois et les pisans jusqu'à la fin du XIIIe siècle. D'abord, Pise vainquit Gênes (1021) et garda la Sardaigne. Pourtant, trop faible pour la défendre à elle seule, elle redemanda bientôt l'appui des génois contre les musulmans (1050). En 1088, leurs flottes alliées les poursuivirent avec succès jusqu'en Afrique. Elles coopérèrent aussi, au début de la première croisade, à transporter en Orient les armées chrétiennes. Ainsi les vaisseaux de Gênes connurent l'Orient, d'où ils devaient rapporter tant de richesse et de gloire. Mais en 1119 la lutte contre Pise recommença à propos de la Corse où, depuis 1070, les pisans cherchaient à pénétrer. C'est la papauté, dont le pouvoir grandissait en Italie et se dressait en face du pouvoir impérial, qui départagea les deux villes ennemies : Innocent II divisa les évêchés de Corse entre Pise et Gênes, et éleva Gênes à la dignité d'archevêché (1133). Au cours de ces âpres luttes, la république génoise n'avait cessé de grandir.

Sa constitution même avait changé. Pour remédier à l'anarchie intérieure et à la vénalité du gouvernement, la séparation du pouvoir civil et du pouvoir judiciaire fut décrétée et la durée des fonctions consulaires réduite à un an : à côté des consuls civils furent nommés sept juges ou consuls des plaidoyers, répartis entre les sept quartiers, et munis chacun d'un assesseur.

Rocher de la Lanterne.

Gênes possédait alors presque toute la côte de son golfe, de Vintimille jusqu'au fort de Porto Venere, qui ferme la baie de Spezia. D'heureuses campagnes contre les Maures de Majorque et de la côte d'Espagne accroissaient son prestige et sa richesse. Elle entreprenait la reconstruction de sa cathédrale sur un plan nouveau, vaste et hardi. Cette prospérité éveilla l'envie de l'empereur : le plus avide et le plus arrogant de ceux qui se prétendaient souverains maîtres de l'Italie, Frédéric Barberousse, y envoya un podestat.

Un puissant parti voulait qu'on s'inclinât devant l'empereur : le parti national triompha pourtant. En quelques jours d'opiniâtre travail, le peuple éleva autour de la ville une forte muraille, en ferma les portes et s'arma. Mais la république industrieuse ne cherchait pas la guerre ; elle envoya une ambassade à Frédéric. N'avait-il pas intérêt à ménager une ville maritime, possédant une flotte puissante qui tenait en échec les sarrasins ? Frédéric se laissa convaincre. Les génois surent ainsi résister aux prétentions de l'empereur sans avoir à soutenir la lutte terrible où triompha la ligue lombarde. Ils participèrent aux bénéfices de la paix de Constance sans avoir versé leur sang à Legnano. Cette politique à la fois ferme et

adroite, virile et réaliste, caractérise bien ce peuple de commerçants hardis et tenaces, fiers de leur richesse et jaloux de leur âpre volonté.

Les guerres contre Pise continuèrent avec succès en Sardaigne. En 1175, le pape Alexandre III étant intervenu entre les deux rivales, elles se partagèrent l'île. Peu auparavant, les génois du consentement de l'empereur s'étaient installés à Syracuse et sur plusieurs autres points de la côte sicilienne. Mais, unis contre l'étranger, ils se déchiraient entre eux : le parti gibelin, accru de tous les seigneurs de la région que la ville avait peu à peu attirés et absorbés, profita des vides laissés à Gênes par la IIIe croisade, pour renverser enfin les consuls de la commune. Un podestat étranger fut élu pour un an, avec pleins pouvoirs. A partir de ce moment, la ville se partage en deux camps. Quand l'un triomphe, les consuls remplacent le podestat; quand les autres dominent, un nouveau podestat est rappelé. L'un de ces chefs, Oberto Olivano, de Pavie, délivra Gênes des luttes intestines en s'emparant des palais couronnés de tours où les nobles belliqueux se retranchaient. Un autre, Drudo Marcellino, ramena les vassaux de la cité à l'obéissance. Sous l'autorité des podestats, d'heureuses campagnes furent conduites en Sicile et jusque dans l'île de Candie : mais à Candie ils se heurtèrent aux vénitiens. Les luttes contre Venise allaient durer plus de deux siècles.

Ce n'est plus la Sardaigne qui est l'objet de ces guerres sanglantes : c'est la possession du Levant. Venise soutient à Constantinople les empereurs latins : Gênes y rétablira les empereurs grecs. Dans ses guerres contre Pise, Gênes finit par triompher avec le parti guelfe, au temps d'Innocent IV, le pape génois. En 1290, son triomphe s'achève par la destruction des ports de Pise et de Livourne. Mais les guerres navales contre Venise occupent davantage son ambition grandie : elles préparèrent la grandeur des deux premières familles de Gênes, les Doria et les Spinola. Jusqu'au milieu du XVIe siècle, l'histoire de Gênes est faite de l'héroïsme et de la rivalité de ces deux familles.

En 1284, Oberto Doria détruit la flotte de Morosini et des pisans à la Melloria, et ruine ainsi définitivement la puissance de Pise. En 1298, Lamba Doria bat les vénitiens et fait prisonnier Dandolo, leur amiral, dans l'île de Curzola, près de Venise. De 1350 à 1354, Paganino Doria remporte trois victoires sur les flottes vénitiennes. En 1379, Luciano Doria meurt en infligeant une défaite à la flotte vénitienne, et Pietro Doria est tué en entrant dans Chioggia que le vénitien Pisani reprend l'année suivante. C'est alors Gaspardo Spinola qui ramène à Gênes la flotte génoise. Sa famille se partageait le plus souvent avec les Doria les charges de

capitaines du peuples institués en 1257 : Oberto Spinola, Corrado Spinola, Obizo Spinola et Galeotto Spinola furent successivement *capitani* en même temps qu'Oberto Doria, Corrado Doria, Barnaba Doria, et Rafaëllo Doria. Mais la plus grande gloire des Spinola, avant le fameux général de Philippe III d'Espagne, fut ce Francesco Spinola qui avec Biagio Assereto délivra en 1435 Gaëte assiégée par Alphonse d'Aragon, et l'année suivante chassa de sa patrie les troupes du duc de Milan.

Sebastien del Piombo. Portrait d'André Doria (Rome, palais Doria-Pamphili).

Les rivalités de ces familles, auxquelles il en faut joindre d'autres, elles aussi ambitieuses et puissantes, les Boccanegra, les Adorno, les Fregoso, les Grimaldi, les Fieschi, multiplièrent les dissensions intestines de la république. Mécontente de ses *capitani*, elle se donna en 1270 des *protecteurs* assistés d'*abbés du peuple*, puis nomma de nouveaux *capitani*, et enfin en 1339, après avoir tenté de se faire gouverner par l'empereur Henri VII, par le roi de Naples, par le pape, élut son premier doge perpétuel, Simon Boccanegra.

La souveraineté des doges ne fut point stable ni paisible. Les uns furent chassés puis rappelés; d'autres durent chercher pour la république un suzerain étranger : les ducs de Milan, les rois de France, les marquis de Montferrat, les empereurs d'Allemagne furent successivement choisis comme maîtres, par ce peuple incapable à la fois d'en subir un sans révolte et de se gouverner lui-même, et qui, déchiré sans fin par les factions, restait cependant toujours heureux dans son commerce, et ferme contre les ennemis du dehors. La fondation de la célèbre banque de Saint-Georges en 1407 régularisa davantage encore la politique financière des génois, et soutint leur politique commerciale, forte jusqu'en Orient.

En Orient, ils s'étaient puissamment établis dans la Mer Noire, d'où les vénitiens n'avaient pu les chasser, pendant la longue guerre de Caffa (1350-1355). Caffa, capitale de la Crimée, populeuse et riche, était la porte de toutes les routes d'Asie. Par Caffa, les Génois avaient pénétré

jusqu'à la mer Caspienne, et recueillaient par cette voie tout le commerce de l'empire mongol. Par là venaient ces soies de Chine, dont les vieilles familles de Gênes gardent encore jalousement de précieux restes. Mais la chute de l'empire mongol à Pékin et l'invasion progressive des turcs vers l'ouest appauvrit le commerce de la Crimée au profit de celui de l'Égypte, accaparé par les vénitiens. Quand Mahomet II eut pris Constantinople, la situation des génois devint très précaire dans la Mer Noire : en 1475, les turcs leur enlevèrent Caffa, et les chassèrent même de l'archipel. Les génois se trouvaient rejetés vers l'Occident.

Mais ce coup porté à leurs ambitions dans le Levant n'anéantit ni leur grandeur propre ni leur prospérité. A la fin du XVe siècle, les Sforza de Milan et les rois de France se disputaient la suzeraineté de Gênes que la république leur avait donnée d'elle-même à maintes reprises. Charles VIII échoua contre Ludovic le More, mais Louis XII fut plus heureux en 1499, et, s'appuyant sur le parti des Fregoso, chefs des gibelins, établit fortement son gouvernement dans la cité. La populace ne sut accepter longtemps cette domination : en 1507 elle élut doge un teinturier, Paul de Novi, écouta les secrètes excitations du pape et chassa les Français. C'est alors que Louis XII, passant les Alpes et gagnant à sa cause la famille des Fieschi, prit la ville où s'installa en son nom le cardinal d'Amboise, l'annexa au royaume avec ses possessions, la Corse et l'île de Chio, et fit saisir à Pise le doge des révoltés : Paul de Novi fut décapité, et les débris de son corps furent exposés tout sanglants aux portes de la ville.

Louis XII pourtant ne maltraita pas ce peuple de *marchands* à qui Bayard criait dédaigneusement de se défendre avec des aulnes et non avec des piques. Il leur laissa leurs lois, maintint l'ordre auparavant toujours troublé, fit seulement construire au-dessus du port le fort de la Lanterne, qui commanda la ville et en garda le phare.

Mais dès qu'au temps de la Sainte Ligue la situation des français fut ébranlée en Italie, Gênes se repartagea en deux camps : les Fregoso groupent les partisans du pape ; les Adorno, les Fieschi, les Doria veulent garder le gouvernement ferme et prudent de Louis XII. Gênes est prise et reprise par chaque parti ; en 1514, le doge Ottaviano Fregoso chasse les français et rase le fort de la Lanterne : puis, dès que François Ier fut monté sur le trône, il se laissa séduire par le nouveau roi et lui donna la ville. Le parti français y demeurait puissant, et l'ordre régna dans la république. Mais les Adorno et les Fieschi se rejetèrent dans le parti de l'empereur. Charles-Quint envoya Prospero Colonna et le marquis de

Pescaire assiéger la ville avec vingt mille hommes : le 30 mai 1522, elle fut prise d'assaut et mise à sac.

C'est alors que parut André Doria. Général des galères de François Ier, il voulait s'appuyer sur lui pour délivrer sa patrie des impériaux, contre qui se formait une ligue puissante : il prit le commandement de la flotte

Portail du palais Grillo-Cattaneo, 1501 (piazza Cattaneo).

des alliés, dispersa vingt-deux vaisseaux venus d'Espagne, de concert avec Lautrec conquit toute la côte jusqu'à Livourne et bloqua le port de Gênes ; il y entra bientôt, sans que ses troupes commissent le moindre excès (1527).

Mais l'ingratitude de François Ier allait préparer l'indépendance de la république. André Doria se vit retirer sa charge de général des galères, Trivulce fut nommé gouverneur de la ville, et le port de Savone fut agrandi

et fortifié de façon à préparer la ruine commerciale de Gênes : ces griefs suffirent à détacher André Doria de François Ier. Filippino Doria qui bloquait Naples assiégée en même temps par Lautrec, reçut l'ordre de faire défection. André Doria prit la mer, arbora le pavillon impérial, chassa les galères françaises jusqu'à Savone et entra en maître dans sa patrie, d'où Trivulce fut expulsé (1528). L'empereur fut proclamé protecteur de la ville. Gênes était libre et devait rester libre jusqu'à la Révolution française.

A ce peuple turbulent et jaloux, il fallait un maître : André Doria sut le discipliner, le contenir par une constitution plus étroite, et, sans autre titre que doyen des sénateurs, le gouverner jusqu'à sa mort. Il fut le Périclès de cette république. Sa principale préoccupation fut d'effacer les divisions des citoyens, les anciennes castes, les anciens partis ; les Adorno et les Fregoso, chefs des guelfes et des gibelins, furent abaissés ; toutes les familles, nobles ou plébéiennes, réparties en vingt-huit *tribus* nouvelles, qui nommaient un Grand Conseil de 400 membres : les affaires étaient expédiées par le Petit Conseil, issu du premier. Un tribunal, composé de cinq censeurs, et un podestat étranger réglèrent la justice. Enfin un doge, élu pour deux ans, et emprisonné par une série de lois très strictes, devint le chef suprême de l'État : le premier nommé fut Oberto de Lazzaro dei Cattanei.

Gênes atteignit vite, alors, l'apogée de sa puissance. Trop troublée peut-être par ses dissensions, elle ne s'était pas mêlée au mouvement artistique de l'Italie. Mais elle voulut dresser une statue colossale à son libérateur : Montorsoli, l'élève de Michel-Ange, architecte et sculpteur, fut appelé à Gênes, où Perino del Vaga et Beccafumi venaient de décorer un nouveau palais Doria. L'art génois naquit par eux. La paix accrut la richesse. La noblesse se construisit de pompeuses demeures, et Galéas Alessi créa la *strada nuova*.

La conspiration des Fieschi assombrit les dernières années d'André Doria. Giovanni Luigi Fieschi, comte de Lavagna, qui l'ourdit savamment, pour rendre le pouvoir à l'ancienne noblesse abaissée par la constitution, ne réussit qu'à assassiner Gianettino Doria, fils adoptif d'André : au moment où, déjà maître du port, il croyait saisir la ville, il se noya en allant délivrer les galériens (1547). Ses partisans furent vite dispersés, et André Doria, dont la vieillesse n'émoussa point le ressentiment, demanda la tête des autres Fieschi : l'un d'eux, Ottobone Fieschi, s'échappa ; mais il retomba huit ans après dans les mains d'André Doria, qui le fit coudre dans un sac et jeter dans la mer.

Rien depuis ne troubla Gênes, qui resta libre et active dans l'Italie asservie et impuissante. Une révolte de la Corse fut étouffée en 1559. Quelques mouvements des anciens nobles furent facilement comprimés. Plus tard, après l'affaire de la Valteline, le duc de Savoie entreprit de s'appuyer sur la populace génoise pour renverser le gouvernement de la république : mais il fut repoussé ; sous la direction militaire de Lelio Brancaccio, Firenzuola, Carlo Petrucci et Seb. Ponsello élevèrent sur la montagne qui domine Gênes de puissantes fortifications ; Vachero, chef du bas peuple, et vendu au duc, fut décapité (1629). Le duc de Savoie mourut de sa défaite, quelques mois après.

Portail du XVIe siècle (Via degli Orefici).

Quelques pirateries des barbaresques, une terrible peste en 1657, la vaine conjuration de La Torre soutenue en 1672 par Charles-Emmanuel de Savoie, n'ébranlèrent pas profondément la prospérité pacifique de Gênes au XVIIe siècle. En 1685, la république fut assez audacieuse pour prendre ouvertement le parti des espagnols contre Louis XIV et pour laisser insulter Saint-Olon, l'ambassadeur de France : la réponse du roi ne se fit point attendre ; Duquesne et Seignelay se présentèrent devant Gênes avec une flotte puissante ; les génois voulurent résister : un bombardement de

quatre jours ruina une partie de la ville et tout le faubourg de Sampier d'Arena. Les espagnols ne secoururent pas la république : le doge Francesco-Maria Imperiali-Lercaro dut venir en personne, accompagné de quatre sénateurs, implorer à Versailles le pardon du roi.

Les ruines se relevèrent et une longue paix restaura la richesse de la république. Toutefois, isolée au milieu d'États toujours grandissants, elle se trouvait moins forte pour gouverner ses possessions. Révoltée depuis 1729, la Corse réclamait la souveraineté de la France ; les génois, lassés de la lutte, finirent par céder l'île à Louis XV, quelques mois avant la naissance de Napoléon.

Portail d'un palais de la piazza San Matteo.

La guerre de la succession d'Autriche leur porta aussi des coups cruels, mais ils s'y couvrirent de gloire. Alliés des Français, ils subirent en 1746 le contre-coup de leur défaite à Plaisance et de leur retraite derrière le Var. Botta entra sans effort à Gênes et livra la cité et tout son territoire au pillage ; Marie-Thérèse d'Autriche exigea vingt-quatre millions de la république et ruina du coup la banque de Saint-Georges. Le peuple réduit à la misère la plus noire s'excitait chaque jour davantage contre les Autrichiens : un jour une simple rixe dans la rue, au passage d'un convoi militaire, dégénéra subitement en un soulèvement général ; un cordonnier et un valet menaient la populace : un fort improvisé sur une hauteur commanda tous les postes autrichiens, des bandes de paysans armés entrèrent dans la ville, les soldats furent massacrés partout, et canonnés de la hauteur. Botta dut fuir sur Alexandrie avec les débris de ses troupes : la Ligurie était perdue pour l'Autriche. Lorsque, l'année suivante, les Autrichiens et les Anglais revinrent assiéger Gênes, les Français étaient rentrés dans la place avec Boufflers, qui mourut au cours de la défense : Richelieu qui lui succéda acheva la défaite des alliés.

Le traité d'Aix-la-Chapelle reconnut l'indépendance des génois (1748).

C'est la France qui, un demi-siècle après, y mit fin. Les victoires de Bonaparte en Lombardie favorisèrent une émeute du parti populaire : les statues des Doria furent brisées. Le gouvernement réprima l'émeute, mais les Français intervinrent et donnèrent raison au peuple : la constitution fut abolie et la république ligurienne, démocratique et à demi française, remplaça la république de Gênes (1797).

Les Anglais, les Autrichiens et les Russes reprirent bientôt la haute Italie. Masséna, enfermé dans Gênes, y subit en 1800 ce siège héroïque, demeuré presque légendaire. Mais la république ligurienne dura peu : en 1805 Gênes fut incorporée à l'Empire. Quand l'Empire tomba, elle ne recouvra plus son autonomie : les traités de Vienne la donnèrent au roi de Sardaigne.

Elle ne regretta point son indépendance car les esprits rêvaient déjà l'unité italienne. Mazzini, dans sa petite maison de la via Lomellini, bâtissait en esprit la grande république future. Les génois, qui en 1849 poussèrent Charles-Albert à sa guerre malheureuse contre l'Autriche, demandèrent violemment la république, après la défaite de Novare : le général La Marmora dut reprendre aux insurgés Sampier d'Arena et le palais Doria-Tursi. Mais Charles-Albert pardonna à la ville : quelques républicains s'embarquèrent ; une amnistie générale couvrit les autres.

Pendant la guerre de l'indépendance, Gênes prouva son patriotisme unitaire. C'est de Gênes que Garibaldi, Turr et Bixio passèrent en Sicile. L'unité italienne a d'ailleurs profité à la ville. Un génois, le duc de Galliera, donna en 1876 vingt millions pour élargir le port, aujourd'hui le plus riche de la péninsule. La population a plus que doublé depuis le règne de Charles-Albert. Des quartiers neufs sont sortis de terre. Gênes, où débouchent les routes du centre de l'Europe, est une fourmilière humaine, toute brûlante d'une fiévreuse activité qui plaît sans doute aux mânes des fiers génois du XVIe siècle, dont les palais de marbre se dressent toujours sous son ciel changeant et profond.

Cloître de San Matteo

CHAPITRE III

L'ART DU MOYEN AGE A GENES

A Gênes, les souvenirs du moyen âge sont étouffés par les siècles plus jeunes ; ambitieuse et puissante Gênes n'a jamais cessé de vivre : elle est de ces êtres ardents trop volontairement attachés au présent ou à l'avenir pour entourer de soins émus les plus fragiles reliques du passé ; et, sauf peut-être la cathédrale et le palais Saint-Georges, vrais symboles de gloire nationale, il ne reste plus guère à Gênes des âges roman et gothique que d'humbles restes menacés.

Leur obscurité même les rend plus précieux. A travers la brume du temps, la république génoise du XIe au XIVe siècle m'apparait comme une puissance environnée d'envies et de périls, mais toute tendue par une volonté héroïque : de son énorme rocher qui domine son golfe, elle épie les dangers et guette ses proies, et n'a pas comme les cités moins

proches de la mer et vivant d'une vie plus lente, l'heureux loisir de dresser vers le ciel de belles églises peintes et sculptées. Pourtant elle a besoin de Dieu et lui élève des demeures : mais, placée entre les montagnes et la mer, son goût artistique n'est guidé ni par l'exemple des cités

Porte des Vacca.

voisines ni par l'émulation. Les Ligures d'ailleurs, comme les Celtes, ont une âme plus robuste que fine. Aussi les églises romanes ou gothiques de Gênes sont de solides bâtisses, et non de ces délicats sanctuaires où l'âme se perd dans le rêve d'un autre monde. L'architecture nationale du moyen âge a bâti à Gênes non pas des églises, mais des murailles, des tours et un port.

Le port a créé la ville : elle s'est construite derrière le vieux Môle.

La forteresse romaine, sur les ruines de laquelle s'est élevée Santa Maria di Castello, regardait ce môle, éperon pointé au milieu de la rade. L'ancien rempart enfermait la petite colline de Sarzano, jusqu'à la porte Sant'Andrea qui existe encore : étroite et flanquée de deux minces colonnes, elle est couronnée d'un plein-cintre, sous lequel a été ajoutée une ogive; deux tours gothiques, reconstruites au XVIe siècle, la gardent. Il faut nous figurer Gênes, au XIIe siècle, serrée dans un mur où depuis l'an 935 s'ouvrent sept portes semblables, tassée devant le môle auquel s'attachent les vaisseaux, et hérissée d'étroites forteresses tourelées où s'enferment les nobles et dont la plus haute, celle des Fieschi, surveille la cathédrale, à la place où le palais ducal se déploie aujourd'hui. Quand Frédéric Barberousse menaça la république, les citoyens se hâtèrent d'élever une autre muraille plus au nord pour protéger le faubourg répandu le long de la rade : cette muraille achevée en cinquante-trois jours aboutit près de la Darsena, là où se dresse encore la porte des Vacca (1154). San Siro, l'ancienne cathédrale, se trouva enfin protégé

Tour des Embriaci.

Cette physionomie guerrière de Gênes s'est effacée. Dès 1143 et 1196 des lois sévères contraignirent les nobles à réduire à 80 pieds, au maximum, la hauteur de leurs tours; une seule fut préservée de toute destruction, la *Torre degli Embriaci* qui domine encore les hautes maisons amoncelées au sommet de la vieille ville autour de Santa Maria di Castello et dresse toujours à plus de cent cinquante pieds au-dessus du sol sa triple couronne de mâchicoulis que hérissent des cactus semés là par le vent et mûris par le soleil : une inscription, placée au-dessus de la porte du palais que la tour protège, nous apprend qu'elle fut bâtie par la glorieuse

famille de ce nom, d'où sortit ce Guglielmo Embriaco chanté par le Tasse et qui construisit les forteresses roulantes grâce auxquelles les Croisés, en 1099, entrèrent dans Jérusalem.

Dans la seconde moitié du XIIIe siècle les génois presque partout vainqueurs des pisans, se sentent plus sûrs dans leur rade et songent à agrandir leur port. En 1257, ils en nomment architecte un moine cistercien, le célèbre frà Olivieri, qui prolonge et consolide le vieux môle; plus tard, vers 1283, Marino Boccanegra y travaille encore et creuse les bassins qu'on appelle le *Mandraccio* et la *Darsena*, le premier le long du môle, l'autre au delà du rempart de 1155, au centre de la rade. En 1312 une tour de guet fut construite à l'un des angles de la Darsena. La tour a disparu, mais la Darsena subsiste toujours.

Palais Saint-Georges.

C'est frà Olivieri qui en 1270 éleva, pour les Capitaines du peuple que Gênes avait nommés treize ans plus tôt, le fameux palais Saint-Georges, encore debout derrière le vieux Môle et le Mandraccio : son nom ne lui a été donné qu'en 1451, lorsque la banque de Saint-Georges s'y installa. Carré, massif et crénelé, il serait lourd, si ses briques roses, ses vastes fenêtres ogivales parées de colonnettes et les grandes arcades ouvertes de sa galerie d'en bas ne rappelaient les fantaisies heureuses et légères du gothique vénitien; nous savons d'ailleurs qu'il fut construit avec les pierres rouges du palais vénitien à Constantinople, le *Pantocratore*, livré aux génois en 1261 par Michel Paléologue qu'ils avaient replacé

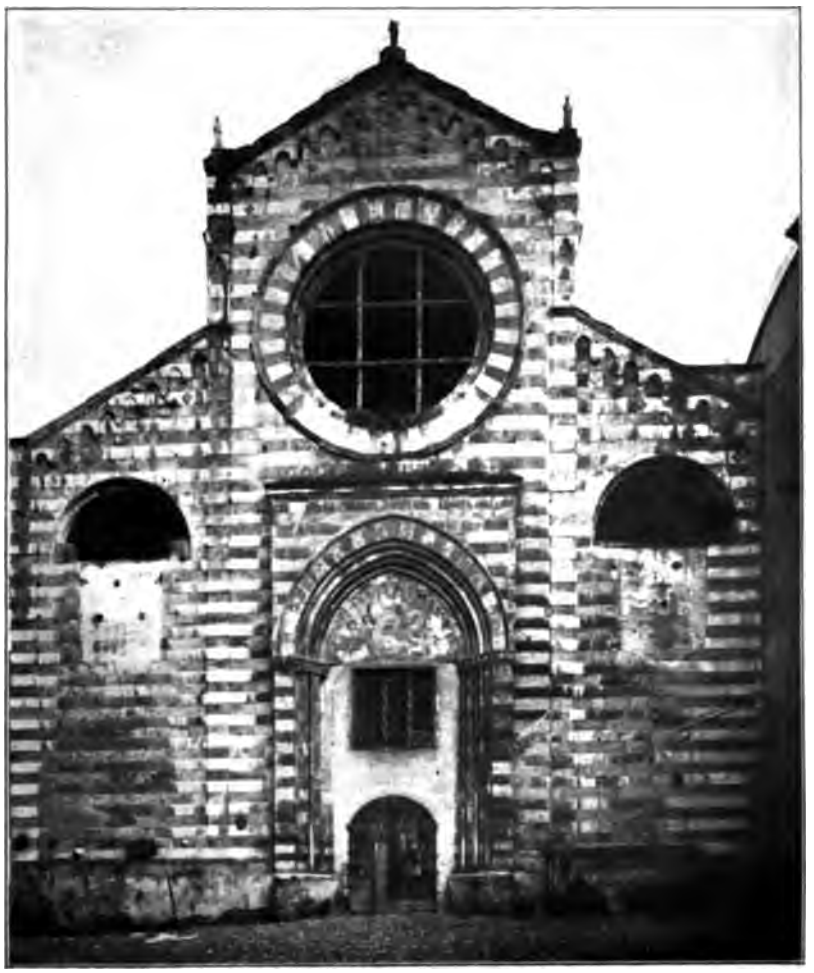
sur le trône impérial : les génois démolirent le palais vénitien, et en rapportèrent les matériaux à Gênes pour en bâtir un palais communal qui fût tout entier un énorme trophée de victoire. Le palais de Saint-Georges fut restauré et agrandi en 1535, en 1571 et de nos jours, mais il a gardé sa physionomie où se mêlent aux lignes gothiques la grâce colorée des architectures de l'Orient.

Les autres palais du moyen âge ont trop souffert du temps pour que nous

Juste d'Allemagne. L'Annonciation. Fresque du cloître de Santa Maria di Castello.

jugions de leur architecture primitive. Quelques églises seules, mieux respectées par les siècles, ont toujours le même aspect de simplicité forte et grave. Au centre de la vieille ville, près de la tour des Embriaci, l'église Saint-Cosme et Saint-Damien, qui existait déjà en l'an 1004, montre toujours au milieu des énormes maisons du XVIe siècle qui l'enserrent et l'écrasent ses murs pesants comme ceux d'une forteresse. Santa Maria di Castello est la plus vaste de ces églises vénérables : elle a remplacé, dit-on, un château fort romain qui couronnait la colline de Sarzano : le portail central a du reste pour linteau une architrave romaine, les colonnes de la nef sont antiques et l'un des autels est posé sur un sarcophage du IVe siècle :

les trois hautes nefs gothiques et le chœur surélevé et profond donnent à cette église entourée de ruelles désertes une gravité que les décorations follement baroques de certains autels ne parviennent pas à diminuer ; une suite de chapelles adjacentes mène à une jolie loggia qui domine une cour



Restes de l'église Sant' Agostino.

paisible, plantée de citronniers et au delà de laquelle on découvre le port et l'horizon de la mer ; entre deux des cinq arcades gothiques, à piliers blancs et noirs, qui soutiennent cette courte galerie, une fresque du XVe siècle anime de ses jolies couleurs claires cette retraite calme et pieuse : c'est une *Annonciation* peinte en 1451 par Juste d'Allemagne, qu'on croit être un peintre souabe, de Ravensbourg ; l'ange Gabriel aux larges ailes vertes

et bleues s'agenouille dans sa chasuble d'or aux pieds de la Vierge souriante et modeste; les physionomies sont à peine indiquées, mais les gestes de l'ange et de la Madone sont simples, pieux et touchants; la scène miraculeuse se passe dans un oratoire d'une élégance exquise; un vase de Delft sur l'appui de la fenêtre porte une fleur penchante, et à travers les arcs et la baie de la porte se déroule un doux paysage d'orangers et de pins maritimes. Lorsqu'on détache ses yeux de cette fresque naïve et charmante, on voit à travers les arcs réels, comme à travers les arcs peints, un paysage tranquille, lumineux et bleuâtre : quoique au centre d'une ville dévorée d'activité, on se croirait dans la plus pacifique des retraites, dans un âge incertain et que rien ne trouble, l'âme heureuse, enfantine et calmée.

Église San Giovanni di Prè.

Le dédale des vieilles rues mène vite de Santa Maria di Castello à San Donato, vieille petite église obscure, fortement construite et dont le chevet est surmonté d'un clocher roman, hexagonal, tout ajouré d'arcades étroites et légères. A quelques pas de là subsiste encore Sant'Agostino, aujourd'hui désaffecté et à demi ruiné : sur les vieilles pierres de sa façade gothique aux assises noires et blanches, des plantes parasites poussent à foison et la cime se couronne au printemps de toute une floraison de giroflées sauvages. San Giovanni di Prè est resté moins à l'abandon mais est aussi pittoresque : c'est une ancienne église fortifiée qui regarde le port près de la Darsena ; tout autour, de curieuses maisons populaires se pressent et offrent leurs murs blancs au soleil. San Stefano construit vers

la même époque à l'autre bout de la ville, au nord de Carignano, dans un tout autre style, est une église gothique blanche et noire demeurée seule de son temps dans un quartier tout envahi par d'énormes constructions

Église San Donato.

neuves. Mais la plus séduisante de toutes, celle qui évoque le mieux le passé de Gênes, c'est la petite église des Doria, San Matteo.

Fondé en 1125 par Martino Doria, San Matteo a été reconstruit sur un terre-plein carré en 1278. L'intérieur en a été modifié au XVIe siècle, mais la petite façade gothique, de marbres noirs et blancs, imbriquée de pierres tombales parmi lesquelles apparaît un sarcophage gréco-romain, n'a pas changé depuis plus de six siècles ; tout autour, d'étroits palais du moyen âge, la plupart bâtis par des Doria, projettent de l'ombre sur

l'église : avec l'église communique, au nord, un vieux cloître aujourd'hui tout entouré de maisons et qu'a élevé de 1308 à 1310, selon une inscription, un certain Marco Veneto, qu'on croit avoir été un vénitien fait prisonnier par les génois pendant une des nombreuses guerres des deux républiques ; les voûtes de ce cloître reposent sur des colonnettes géminées ; à l'un des angles, Marco Veneto a sculpté sur l'un des chapiteaux des aigles aux ailes éployées, et sur un autre des figures de saints ; de nombreuses inscriptions funéraires rappellent le souvenir des anciens Doria : les débris des statues d'Andrea et de Giovanni Andrea, brisées par la canaille en 1797, gisent là aussi ; au centre, autour d'un vieux puits, des citronniers cherchent le soleil que cachent toutes les vieilles maisons groupées capricieusement à l'entour : de toutes parts le regard rencontre d'immenses façades gothiques et renaissance, des balcons suspendus à cinquante pieds du sol, des terrasses grimpant les unes sur les autres et chargées de palmes ; dans ces branches gazouille un peuple d'oiseaux ; des sons de cloches se mêlent à des cris d'enfant. Un peu de vie anime tout le passé qui dort là, et une poésie douce mais presque troublante tant elle est grave se dégage de la paix même de cette retraite.

Église San Matteo.

Pour aller de San Matteo à San Lorenzo, la cathédrale, il faut en sortant de ce calme traverser les quartiers les plus populeux de Gênes. La beauté de San Lorenzo n'est faite ni de l'idéale légèreté des églises gothiques du nord, ni de la grâce précise et pure des églises toscanes. Mais, vaste,

composite, enrichie par les goûts changeants de plusieurs siècles, elle offre cet intérêt de concilier en elle des styles très divers, dont la juxtaposition ou plutôt l'accord reste harmonieux et heureux.

Son origine première semble remonter aux environs de l'an 877, quand l'évêque Sabbatino voulut rapporter à Gênes et y mettre à l'abri de tout danger les reliques de saint Romulus. Selon d'autres versions, San Lorenzo n'aurait été fondé que vers 985 pour remplacer l'ancienne cathédrale San Siro, voisine de la rade et plus exposée aux incursions des pirates. En tous cas, rien ne subsiste plus de la primitive construction. Les parties romanes de San Lorenzo, qui sont les plus anciennes, ne datent que des dernières années du XIe siècle ou des premières du XIIe : ce sont le narthex, les colonnes de la nef, et ces beaux portails latéraux, dont les colonnettes et les arcs superposés, ornés de décorations symboliques, rappellent visiblement certains détails du style roman français, — rinceaux, feuillages compliqués, animaux fantastiques pressés les uns contre les autres, et conçus par une imagination étrange, que hante le rêve d'un monde invisible tout proche, jaloux et menaçant. Ces portes romanes, avec leur arc en saillie soutenu par deux légères colonnes d'ordre composite et surmonté d'un joli balcon couvert par trois arcs noirs et blancs et par un fronton paré de volutes, avec l'ornementation fleurissante des piliers et de chaque linteau, avec leur frise délicate où frémissent des démons et des bêtes apocalyptiques, sont, quoique riches et variées, con-

Façade de San Lorenzo.

çues et exécutées avec un goût et une mesure qui rappellent les meilleures créations de l'architecture toscane.

Mais la plus grande partie de l'église est gothique et date du début du XIVe siècle (1307-1312 selon une inscription). La façade, ses deux tours, ses trois portails et la tribune décèlent l'influence du gothique français tel que l'a conçu le XIIIe siècle ; dans les églises françaises toutefois, on ne voit que l'ascension de toutes les lignes verticales vers le ciel, tandis que partout, à San Lorenzo, ces lignes sont coupées par les assises de marbre noir et blanc, horizontales et régulières : de là l'aspect tranquille, presqu'un peu lourd, de la cathédrale. Du reste les tours gothiques n'ont pas été achevées : une seule a été surélevée en 1522 dans un style élégant et précis, ornée de jolies fenêtres à balustrade et couronnée de cinq clochetons. Pourtant ce grand campanile carré et trop nu n'écrase pas démesurément les portails profonds de la façade, car c'est vers eux, vers leurs colonnettes serrées, capricieuses et multicolores, vers leurs sculptures compliquées, vers toute cette luxuriante floraison gothique que le regard est attiré.

A ces minces colonnes torses ou noueuses, qui imitent des troncs d'arbustes ébranchés, à ces fleurons, à ces rosaces, à toute cette décoration florale des chapiteaux et des montants, empruntée au gothique français, les marbres italiens ajoutent leur beauté délicate, fraîche, nuancée. A l'angle sud de la façade, une longue statue de saint serré dans les plis fins de son manteau et tenant en ses mains une meule, instrument de son martyre, se dresse rigide au-dessus d'un lion couché : le peuple l'appelle le *rémouleur* à cause de sa meule ; le marbre seul différencie cette œuvre grave et minutieuse des statues archaïques du gothique français. Au-dessus du portail central se superposent deux reliefs plus archaïques encore : c'est un Christ bénissant, entouré des symboles des quatre Évangélistes, et placé au-dessus d'un martyre de saint Laurent : l'ogive du portail écrase ces deux grands bas-reliefs qui furent sculptés sans doute pour le portail roman antérieur à la reconstruction gothique. Là encore l'influence française est évidente comme dans les beaux reliefs qui ornent les deux montants mêmes de la porte. Mais si nous nous tournons vers la face méridionale de l'église, voici, imbriqués dans le marbre de la muraille, au delà du *rémouleur*, de nombreux bas-reliefs antiques provenant de sarcophages grecs et romains : nous avons déjà remarqué à San Matteo cette habitude des architectes génois de joindre des reliefs antiques aux assises blanches de l'église. Comme ces dieux païens nous transportent loin de la sévère statue gothique ! Leur grâce légère s'oppose à sa rigidité.

De l'autre côté de l'église, parmi les savoureuses décorations du portail nord, sculptées au XIIe siècle, à côté d'un beau pilier orné d'aigles rudes et vivants, et au-dessus d'une chimère romane, est encastré un autre relief

Le « Rémouleur » (façade de San Lorenzo).

funéraire, mais celui-là plus récent : une Vierge drapée à grands plis y tient son enfant sur ses genoux ; selon une inscription datée de 1342, il a été placé là en mémoire des frères Giovanni et Guglielmo di Bozolo, dont les deux blasons jumeaux s'aperçoivent à la base entre des fleurs de pierre. Le souvenir du gothique français est déjà moins sensible dans cette

Vierge pensive et tendre : les plis larges et lourds des draperies rappellent les Vierges de Nicolas de Pise, et la pureté du sentiment fait songer aux nobles reliefs d'Andrea Pisano. Cette œuvre charmante, qui se dissimule dans un angle ignoré, est dans toute la construction gothique celle dont l'âme me semble le plus réellement italienne.

Porte majeure de San Lorenzo.

A l'intérieur, sous les énormes bases qui portent les tours, une galerie disposée comme un narthex subsiste de l'église romane primitive, de même que les puissantes colonnes corinthiennes, qui soutiennent les ogives de la nef et, au-dessus d'elles, un second rang de piliers trapus. Au delà de la nef, sur la croisée du transept, Galéas Alessi a posé en 1567 une coupole Renaissance qui s'appuie sur des piliers corinthiens cannelés, et Rocco Pennone transforma le chœur dans le style d'Alessi, en y multipliant jusqu'à la corniche la décoration fleurie et dorée (vers 1617) :

cette combinaison de trois styles si différents, — parfois si contradictoires, — est ici plus heureuse que de coutume ; en effet, un même esprit de logique et de clarté a interprété les trois architectures successives, allégeant la forte structure romane, disciplinant la luxuriance du gothique français, purifiant l'art souvent profane de la Renaissance à son déclin. Par les

Portail sud de San Lorenzo.

baies ogivales, la haute coupole et les fenêtres carrées du chœur, la lumière entre à flot, joue sur les marbres blancs et noirs ou sur les décorations baroques, anime toutes les parties du monument, les plus anciennes et les plus jeunes : c'est elle qui accorde entre eux les détails disparates, et donne à l'édifice sa belle unité. San Lorenzo ne nous frappe point par un caractère très individuel ni très marqué, mais nous séduit par la grandeur équilibrée et robuste d'un ensemble harmonieux.

L'autel majeur et les chapelles ont été décorés richement du

XVe au XVIIe siècle. Dans la belle chapelle de saint Jean-Baptiste, dont il sera question plus loin, on garde à gauche de l'autel une urne de marbre où sont sculptées des scènes de l'histoire du saint : cette urne a contenu ses reliques rapportées de Myra, en Asie Mineure, après la première croisade. Le couvercle pesant et mutilé pourrait être une œuvre de l'art chrétien primitif, les anges aux ailes déployées semblent plutôt conçus par un byzantin, et la Salomé qui danse devant Hérode a la gracilité de certaines sculptures gothiques de Strasbourg ou de Bordeaux : aussi l'urne a-t-elle été attribuée tantôt à l'Orient grec et byzantin, tantôt à l'Italie du nord au XIIIe siècle. Il y a plus de vraisemblance historique dans l'attribution aux artistes byzantins d'Asie Mineure. Pourquoi en effet, si l'œuvre datait du XIIIe siècle, les génois auraient-ils dès 1438 reporté les cendres du saint dans une châsse d'argent d'un gothique très fleuri et ornée de scènes pareilles, œuvre d'un obscur orfèvre génois, Teramo di Daniele ?

Cette châsse, conservée dans le Trésor de la cathédrale, n'en est pas le monument le plus fameux : le *sacro catino*, grande coupe verte que les croisés rapportèrent en 1101 de Césarée, passait pour celle où Joseph d'Arimathie recueillit le sang du Crucifié, c'est-à-dire pour le saint Graal lui-même ; on la croyait faite d'une seule émeraude, colossale et sans prix, et la gloire en était universelle : on ne la montrait qu'aux rois et aux princes ; le profane n'en connaissait qu'une copie. Bonaparte, moins respectueux de cette relique, l'envoya au Louvre : l'émeraude se brisa dans le voyage et on découvrit alors que ce n'était qu'une pâte de verre orientale ou grecque. En 1815, on la rendit aux génois, mais elle était déchue de sa renommée : une monture qu'on y ajouta en 1827 n'en a pas rehaussé la mysticité légendaire. Il y a plus d'art dans la belle chape que le pape Gélase II porta en 1118 à la consécration de la cathédrale et dans la croix d'or et d'argent qu'un empereur grec donna à la famille Zaccari, toutes deux conservées dans le Trésor de San Lorenzo.

Si l'on sort du dôme par le second portail de droite, on passe sous un monument vénérable mais incomplet, la tombe du cardinal Luca Fieschi, mort en 1336, sculptée par un élève de Jean de Pise, peut-être Giovanni Balduccio.

De Jean de Pise lui-même Gênes possède, au Palazzo Bianco, quelques fragments très mutilés. Ils proviennent du tombeau de l'impératrice Marguerite, femme de Henri VII de Luxembourg, le jeune empereur qu'en 1310 Clément V appela en Italie et qui y fut reçu d'abord comme un triomphateur et un maître : Gênes se donna à lui pour vingt ans et

reçut avec enthousiasme son podestat, Ugo della Faggiuola, qu'elle devait chasser bientôt. Henri VII, déçu de ses premières espérances dès qu'il voulut exercer son pouvoir, mourut en 1313 : mais de sa courte sou-

Nef de San Lorenzo.

veraineté, il est resté aux génois ce tombeau brisé qu'avant de mourir il avait commandé à Jean de Pise pour San Francesco di Castelletto. Arraché de cette église en 1798 et recueilli par les Brignole, il fut déposé plus tard au Palazzo Bianco dans le triste état de ruine où on le voit aujourd'hui ; mais le groupe central, tout mutilé qu'il est, demeure singulièrement émouvant : deux anges se penchent sur l'impératrice,

enveloppée dans son linceul d'où sort son beau visage, et paraissent rappeler la morte à la vie éternelle. C'est une idée grande et noble. La draperie est admirable de simplicité et de rythme. Surtout le regard de la souveraine qui, encore alourdie par le sommeil de la tombe, se tourne doucement vers l'ange penché sur elle, est si grave, si pur et si religieux, qu'il communique à ces débris longtemps méprisés plus de vie et plus d'âme que n'en ont toutes les autres statues grandiloquentes, dont Gênes est peuplée.

Sculptures du portail nord de San Lorenzo.

Près de cette œuvre, dont la beauté survit à ses blessures, d'assez nombreuses sculptures sont groupées au Palazzo Bianco : il y en a même d'antiques, comme ce fameux sarcophage gréco-romain, où se déroule une bacchanale ivre et pourtant élégante, dans lequel fut pieusement enfermée la cendre de Francesco Spinola, celui qui délivra Gaëte assiégée par Alphonse d'Aragon. Non loin de ce cénotaphe, sur le même palier, une curieuse tête de Janus, naïvement sculptée au Xe siècle pour le portail primitif de San Lorenzo, nous rappelle la fabuleuse origine de la cité. Dans une salle voisine est exposé un pallium byzantin donné vers 1270 à la République par sa colonie de Galata ou par Michel Paléologue : c'est une longue bande de soie pourpre où sont brodées en or des scènes de la vie de saint Laurent, de la vie de saint Sixte et de celle de saint Hippolyte ; on y voit Michel Paléologue lui-même introduit par saint Laurent au dôme de Gênes ; à toutes ces images d'un dessin naïf la richesse des tons ajoute une chaude splendeur que le temps a fanée à peine et qui reflète encore pour nos yeux l'éclat oriental de la Byzance grecque.

Ce riche manteau d'archevêque, mérite plus d'attention que les vieux tableaux gothiques de la ville, car la peinture génoise du moyen

Châsse de Saint-Jean-Baptiste (église San Lorenzo).

âge n'intéresse que les érudits. Un miniaturiste qu'on appelle le Moine des Iles d'or n'est qu'un joli nom légendaire : aucune œuvre de lui

Jean de Pise. Débris du tombeau de l'impératrice Marguerite (palazzo Bianco).

n'a subsisté en Ligurie, où il est né. Quelques Ligures, Lombards ou Toscans, qui du XIIe au XIVe siècle peignirent des fresques, des crucifix ou des Madones, ne nous ont guère laissé que leurs noms obscurs : Man-

fredino da Pistoja, dont l'*Accademia ligustica* conserve deux fresques d'une tonalité pâle, datées de 1292, ébauches auxquelles manque la vie, sinon une certaine grandeur ; Bartolommeo da Camogli, Barnaba da Modena, Giovanni dei Re de Rapallo, qui vécurent dans la seconde moitié du XIIIe siècle ; Niccolà da Voltri qui fut l'élève des peintres siennois appelés parfois à Gênes, comme Taddeo di Bartolo ou Barna ; Turino Vanni, de Pise, et Francesco di Oberto, peut-être génois, qui vécurent au XIVe siècle. Cet ensemble de vieux artisans sans gloire ne forme pas une école. Ils ont peint des images de piété qui nous émeuvent comme de naïves reliques, ennoblies par le temps, mais non point par ce sentiment dramatique ou cette grave beauté dont Duccio, Giotto et les Lorenzetti savaient à la même époque empreindre leurs fresques pâles et leurs tableaux à fonds d'or.

Manfredino da Pistoja. Le Christ chez Simon. Fresque. Academia Ligustica.

C'est qu'au moyen âge, Gênes pressée par le souci de se défendre ou l'ambition de conquérir, n'enfanta point un art digne de son héroïsme militaire ni de sa gloire lancée jusqu'au cœur de l'Orient. Mais ses ruines et ses églises romanes ou gothiques possèdent, sinon un grand caractère, du moins cette forte gravité dont faisait preuve sa race, âpre et défiante, et cette noblesse dont le temps finit toujours par revêtir les œuvres des hommes. La vie d'aujourd'hui, brûlante et trépidante, étouffe la voix de ce passé ; et pourtant celui qui veut en écouter les échos les entendra sans peine : il lui suffira de se recueillir dans le cloître de San Matteo ou devant les vestiges du tombeau brisé de l'Impératrice Marguerite.

Portail d'un palais Doria (piazza San Matteo).

CHAPITRE IV

L'ART DU XVe SIÈCLE

Bien peu de grandes constructions datent du XVe siècle dans cette ville pourtant amoureuse de la gloire : à l'époque où Brunelleschi, Michelozzo et Benedetto da Majano bâtissent à Florence d'énormes palais, les génois, chassés de l'Orient et appauvris, harcelés par les ducs de Milan ou les rois de France, divisés par de sanglantes querelles, n'édifient que d'étroites demeures ; ils les ornent souvent d'une jolie colonnade intérieure, — comme celle du palais Centurione, près de San Matteo, — ou d'un portail élégamment sculpté ; mais les façades restent sévères et ne se déploient pas encore : les palais sont des forteresses méfiantes, dont seules la porte et la cour sont décorées par des artistes.

Ces artistes n'appartiennent pas à la cité : ce sont des voyageurs, lombards ou toscans, qui sont venus offrir leurs services. Les uns travaillent surtout dans la haute Italie, les autres en Sicile ou même en Espagne : Gênes n'est pour eux qu'une étape. S'ils y ont donc exécuté beaucoup de décorations charmantes, ils n'y ont point fondé d'école. Le plus grand

nombre de ces sculpteurs aimables viennent de cette contrée heureuse qui environne Côme et où sont nés Pietro Lombardi, Luini, Caradosso Foppa. Les plus grands des décorateurs lombards ne travaillèrent pas à Gènes : il faut estimer et goûter pourtant des artistes comme les Gaggini

Pace Gaggini.
Statue de Francesco Lomellini
(palais Saint-Georges, 1509).

Michele d'Aria.
Statue de Dom. Pastino.
(palais Saint-Georges).

originaires de Bissone, dont la nombreuse famille essaima en Sicile et dont quatre représentants — Domenico, Elia, Giovanni et Pace Gaggini — remplirent Gènes de jolis bas-reliefs ; comme les d'Aria, du Val d'Intelvi, dont le mieux doué, Michele d'Aria, a sculpté pour le palais Saint-Georges de graves statues ; comme Antonio della Porta de Milan plus connu sous le nom de Tamagni ; comme Giacomo et Romerio da Campione, Pier Angelo et Gaspare da Carona et d'autres dont les noms sont demeurés obscurs. Bissone et Campione sont deux villages voisins qu'un

bras du lac de Lugano sépare de Carona ; le val d'Intelvi débouche sur le lac de Côme, près de Cernobbio : des rives de ces lacs riants et tendres tous ces fins artistes qui ont amoureusement travaillé le marbre se sont

Domenico Gaggini. Bas-reliefs de la chapelle Saint-Jean-Baptiste. (église San Lorenzo).

répandus dans l'Italie, la Sicile, l'Espagne et c'est par eux que le même style riche, délicat, fantaisiste et fleuri a illustré la Chartreuse de Pavie et Venise, Gênes et Savone, Palerme et Séville. Après les Lombards vinrent à Gênes les Toscans : Matteo Civitali de Lucques y finit sa carrière simple et belle ; Andrea Sansovino sculpta une Madone que Civitali, surpris par la mort, n'avait pu entreprendre ; Benedetto da Rovezzano et

Donato Benti de Pietrasanta exécutèrent en 1499 la cantoria de San Stefano ; plus tard, Silvio Cosini et Giovanni de Fiesole travaillèrent au palais d'André Doria. Aucun de ces sculpteurs n'est un génie puissant et robuste. Mais tous ont eu un sens exquis de la décoration ; c'est ce que recherchait le plus cette population active et riche, à qui manquait encore le loisir nécessaire pour aimer le beau et le pathétique, qui ne goûtait pas encore l'art pour lui-même, et à qui un art national n'était pas encore né : mais ces marchands hardis et heureux voulaient orner luxueusement leurs demeures; voilà pourquoi aujourd'hui encore nous trouvons tant de charme à errer dans le dédale de leurs rues à la recherche des bas-reliefs et des portails que les Lombards ont couverts de floraisons de marbre et qu'ont si chaudement dorés quatre siècles de soleil.

Intérieur de la chapelle Saint-Jean-Baptiste.
(église San Lorenzo).

Plusieurs sculpteurs ont travaillé au palais Saint-Georges, mais leur œuvre y est plus sévère qu'ailleurs : on leur commandait en effet pour ce rude et fier palais non pas des arabesques, mais des statues de grands citoyens : les quatre plus anciennes, celles de Luciano Spinola, de Domenico Pastino, d'Ambrogio di Negro, d'un réalisme pittoresque, et de Francesco Vivaldi, assis, drapé dans sa robe et relevant sa tête intelligente et fine, œuvres sobres et consciencieuses de Michele d'Aria, manquent toutefois de grâce (1466-1490). Les statues de Luciano Grimaldi et d'Antonio Doria par Tamagni sont d'une raideur qui sent tout à fait l'archaïsme mais les visages en sont étudiés avec un réalisme scrupuleux et fin (1508-1509). Celle de Francesco Lomellin achevée en 1509 par Pace Gaggini n'est pas dépourvue d'une certaine noblesse, malgré le réalisme un peu

lourd du style : assis simplement, drapé régulièrement dans sa grande robe de sénateur, Lomellin relève la tête, et son regard, assuré et paisible, semble encore chargé de vie.

A ces statues un peu raides s'oppose la décoration, merveilleuse de fantaisie et de richesse, de la chapelle Saint-Jean-Baptiste, dans la cathédrale. Depuis qu'ils avaient rapporté ses cendres de Myra, les génois

Matteo Civitali, Adam
(chapelle Saint-Jean-Baptiste).

Andrea Sansovino, Vierge
(chapelle Saint-Jean-Baptiste).

vouaient au Précurseur un culte spécial : ils lui avaient bâti dans le bas côté de gauche de San Lorenzo une grande chapelle, reconstruite avant 1445 dans le style de la Renaissance. Ils voulurent l'enrichir d'abord d'une clôture de marbre, puis d'un revêtement intérieur, de statues et d'un autel de marbre. Ces travaux durèrent de 1448 à 1532, — quatre-vingt-quatre années : la chapelle devint ainsi le joyau le plus précieux et le plus raffiné de la ville.

En 1448, la clôture fut commandée à Domenico Gaggini, qui avait enrichi Palerme de ses œuvres et dont le fils et les petits-fils travaillèrent

en Sicile jusqu'au déclin du XVIe siècle. Domenico s'adjoignit son neveu Elia Gaggini : leurs travaux durèrent dix-sept ans. La grande porte de marbre, toute refouillée de sculptures, qu'ils élevèrent, a l'élégante luxuriance du style lombard : elle pose sur quatre légères colonnes enlacées de rinceaux ; de chaque côté de son grand arc central, au sommet duquel de petits anges jouent capricieusement, deux bas-reliefs superposés racontent des scènes de la vie du saint : il y a quelque lourdeur dans les personnages, sauf dans le relief de la Nativité de saint Jean, d'une grâce familière et d'une observation spirituelle ; les encadrements, imités de l'antique, ont une délicieuse souplesse; les montants dominant chaque colonne sont ornés de niches : on y voit de petites statuettes de prophètes en qui l'on remarque cette gravité et en même temps cette élégance un peu théâtrale que sait si heureusement mêler l'art du quattrocento. Dans les deux angles que détermine l'arc central, des ornements contournés soutiennent deux grands médaillons où sont sculptées, agenouillées l'une en face de l'autre, les deux figures de l'Annonciation, l'Ange et la Vierge, admirables de délicatesse et de sentiment : ce sont à la fois les plus heureux motifs de décoration et deux images vivantes, belles et pures ; on sent en elles l'effusion d'une poésie émue et sincère. Elles animent de leur grâce émue cet ensemble précieux et fleuri.

Giovanni Gaggini.
Portail de la sacristie de Santa-Maria di Castello.

J'aime moins les cinq ogives très ornées qui recouvrent l'entablement : les bas-reliefs trop haut placés et dont on voit mal les détails sont écrasés par les arcs et les rinceaux ; les statues de saints qui les surmontent et

les six Vertus qui les séparent sont trop longues et trop serrées; peut-être ce couronnement du portail doit-il être attribué à une autre main que les reliefs placés au-dessous de l'entablement; j'y verrais volontiers

Giovanni Gaggini. Tombeau du cardinal Giorgio Fieschi (San Lorenzo).

l'œuvre d'Elia Gaggini, œuvre d'un goût déjà plus chargé et plus maniéré, mais qui cependant s'harmonise avec le reste par son élégance et sa richesse, caractéristiques du style lombard.

Une exquise balustrade de marbre ferme la chapelle Saint-Jean, où les femmes ne doivent pas entrer. L'intérieur aussi est de marbre, jusqu'à la coupole, — les murailles, les niches et les piliers qui les séparent, les bas-reliefs au-dessus des piliers, les voûtes historiées, l'autel, son

grand baldaquin porté par quatre colonnes, et jusqu'au pavement. Le style de cette décoration, qui remplaça des fresques de Vincenzo Foppa, est plus classique que l'exubérante ornementation des Gaggini, et non sans noblesse. Les statues des niches latérales, les bas-reliefs et peut-être aussi les médaillons bleus, blancs et or de la voûte (1492-1501) sont de Matteo Civitali, le maître délicat qui a sculpté à Lucques, sa patrie, ce tombeau de San Romano et ces anges agenouillés d'une beauté éternellement jeune. Les statues de la chapelle Saint-Jean, *Adam*, *Eve*, *Habacuc*, *Isaïe*, *Zacharie*, *Elisabeth*, sont sculptées par un ciseau habile et amoureux du détail : si l'expression, douce et naïve, manque un peu de caractère, l'exécution est souple, caressée, savoureuse. De même les bas-

Dessus de porte (via degli Orefici).

reliefs qui, au-dessus des statues, racontent la vie du saint, valent, — malgré une certaine froideur et une certaine gaucherie de composition, — par une simplicité, une pureté et un charme d'exécution extrêmement rares.

Matteo Civitali mourut en 1501 sans avoir pu sculpter les deux statues principales, le saint Jean-Baptiste et la Madone. Andrea Sansovino en recueillit la commande et les exécuta, de 1502 à 1505, dans son atelier de Florence. La Madone de Sansovino est une paysanne, mais qui a de la santé et de la vie : elle ressemble par une certaine majesté aux belles Vierges amplement drapées de Jacopo della Quercia. Le saint Jean-Baptiste a comme ceux de Donatello l'aspect d'un ascète âpre et fiévreux, mais Sansovino n'a pu se défendre de donner à son attitude un rythme trop élégant.

Le riche autel et son baldaquin, d'un goût exquis, ne furent élevés qu'en 1531 et 1532, aux frais de Filippino Doria, par Giacomo della Porta, Giangiacomo son frère et Guglielmo son neveu. Giacomo se con-

tenta sans doute de fournir un plan : les figures contournées ornant la base carrée des colonnes du baldaquin et les rinceaux de la frise sont l'œuvre de Guglielmo. Ces trois maîtres sont issus de Porlezza, dans la région des lacs, et la grâce charmante de la décoration lombarde se retrouve dans leur œuvre. Toutefois ils appartiennent à un siècle qu'envahit la grandiloquence, et nous voyons, à San Lorenzo même, dans leurs statues de l'autel Cibo, qu'ils oublièrent vite le style élégant et spirituel de l'autel Saint-Jean (qui semble presque une œuvre de quattrocentiste), pour s'essayer à la vaine imitation de Michel-Ange.

Dès le milieu du XVe siècle les Gaggini mirent à la mode, dans Gênes,

Bas-relief de la piazzetta dell'Amica.

les caprices du style lombard. La plus grande vogue en devait venir d'un parent de Domenico, — Giovanni Gaggini, — qui érigea en 1465, dans une chapelle de la cathédrale, le beau tombeau de marbre du cardinal Giorgio Fieschi, conçu comme tous ces tombeaux de parade qu'on admire à Bergame, à Milan, à Venise : un sarcophage posé sur une console de marbre et orné de quatre niches où sont assises quatre Vertus ; sur le sarcophage, le mort est couché et deux anges soutiennent le dais qui abrite son dernier sommeil ; deux moines le veillent et d'autres anges psalmodient les hymnes liturgiques ou balancent des encensoirs ; toute la composition est noblement ordonnée, et, malgré la lourdeur de certains détails, il y a dans cet ensemble une beauté et une sérénité singulières.

Ce tombeau n'était pas la première œuvre de Giovanni Gaggini. Appelé de Vintimille à Gênes en 1451 par les Grimaldi pour sculpter le riche portail de la sacristie de Santa Maria di Castello, il décora en 1457

la porte du vieux palais Doria, près de San Matteo ; au linteau, un bas-relief, célèbre dans la cité, montre saint Georges combattant le dragon, dans un paysage champêtre où un berger joue du pipeau ; longtemps attribué au toscan Nardo di Riccomanno, qui ne fut que l'aide ordinaire de Giovanni Gaggini, ce bas-relief est d'une exécution inégale mais d'un grand effet décoratif : en face du saint Georges assez médiocre, le dragon est d'une jolie fantaisie ; des personnages figurés naïvement au second plan sont d'un archaïsme amusant ; à droite et à gauche, deux guerriers en armure, plus grands que le saint Georges lui-même, montrent le blason des Doria, et leur pose rythmique et fière achève l'équilibre de la composition. C'est une œuvre essentiellement lombarde, et dont il faut admirer sans réticence les parties purement décoratives, chargées de rinceaux d'un style riche, souple et charmant.

Portail du palais d'André Doria (piazza San Matteo).

Ce bas-relief fut aussitôt imité de toutes parts à Gênes ; on le retrouve copié dans un second palais Doria, tout voisin du premier ; un troisième a été transporté au Castello d'Albertis qui domine les quartiers de l'ouest. Des portails du même style délicat et touffu se rencontrent sur nombre de vieilles demeures, et rien n'est amusant comme de les découvrir au hasard d'une promenade capricieuse dans les ruelles de la vieille ville : on circule dans ces *vicoli* étroits et dallés où les énormes façades des maisons qui se touchent presque projettent une ombre éternelle, et tout à coup voici au-dessus de la pauvre boutique d'un chapelier un précieux bas-relief, tout patiné par le temps, où s'accumulent les figures élégantes et naïves d'une *Adoration des Mages* (via degli Orefici) ; plus loin c'est au-

dessus de l'étal d'un petit charcutier, au-dessus des jambons fumés suspendus à l'entrée, que jouent sur un portail de marbre, orné de rinceaux, de charmants Amours ailés et nus, portant des guirlandes et des couronnes. Mais le plus beau de tous est celui qui décore un des anciens palais des Doria groupés autour de San Matteo : sur cette demeure haute, sévère et forte, c'est un portail d'une richesse, d'une fantaisie, d'une grâce merveilleuses ; sur le bas-relief principal, voici deux centaures qui traînent un char où est porté triomphalement l'écu des Doria ; autour de l'aigle couronné

Portail d'un palais Doria.

qui y déploie ses ailes, des Amours jouent, secouent des bannières, embouchent des trompettes : toute la séduction de l'art s'ajoute aux fanfares de la gloire guerrière. A deux pas de là, sur le palais de marbre blanc et noir que le Sénat donna à André Doria, les mêmes décorations et les mêmes Amours sont sculptés sur la porte. Tel est l'art de cette époque héroïque : un joyau charmant qui illumine un ensemble rude et sévère.

Beaucoup de ces portails ont été attribués à Pace Gaggini et à Tamagni. Tous les sculpteurs lombards de ce temps d'ailleurs se plaisaient au même style. Un seul reste toujours fidèle à l'art raide et austère des archaïques : c'est Michele d'Aria, dont on voit une petite statue équestre de Francesco Spinola, dans la cour étroite de l'énorme palais Spinola

(piazza Pelliceria), et cinq belles statues placées dans des niches, entre de jolies fenêtres à colonnettes, sur la façade du palais bâti au XVe siècle par cette même famille, piazza delle Fontane Marose : ce large palais de marbres blancs et noirs, restauré au XVIIe siècle et de nos jours, est le plus beau de tous ceux qui restent de cette époque, et, quoique envahi par le commerce, déshonoré par des boutiques et des enseignes, déchu de sa gloire, il nous donne une grande idée du siècle où il fut construit.

Michele d'Aria. Monument de Francesco Spinola (palais Spinola).

De tous ces sculpteurs aucun n'est génois : on cite un médailleur, Elia Battista (vers 1480), et un graveur de pierres dures, Battistino Taglia, originaires de Gênes, mais ils sont obscurs. Les peintres mêmes sont rares à Gênes avant la fin du XVe siècle, et tous sont étrangers, sinon à la Ligurie, du moins à la cité. Donato de Bardi[1], de Pavie, qui travailla en Ligurie entre 1420 et 1451, et y a laissé quelques tableaux, fut un élève impersonnel des vieux maîtres qui sillonnaient l'Italie, de Venise à Rome.

[1] Francesco de Ferrari, de Pavie, Bartolomeo et Giovanni Barbagelata, Manfredino da Castelnuovo, fra Simone da Carnuli peuvent être cités parmi les peintres secondaires et mal connus qui travaillèrent à Gênes à l'approche de l'an 1500.

au temps de Masaccio et de Pisanello ; les fresques de Vincenzo Foppa dans la chapelle Saint-Jean ont disparu sous le revêtement de marbre de Matteo Civitali ; la Vierge de l'obscur Lionardo da Pavia qu'on voit dans la galerie du Palazzo Bianco ne mérite d'être citée qu'à cause de sa date (1466). Plus important est Giovanni Mazone (1433-1511), qui descendait d'une lignée de peintres d'Alexandrie. Il avait peint le tableau d'autel de la chapelle Saint-Jean, ce qui prouve en quelle estime le tenaient les génois. Ce tableau a disparu quand les Della Porta érigèrent l'autel de marbre de la chapelle, mais nous jugeons encore du talent naïf et savou-

Giovanni Mazone. L'Annonciation (Retable de Santa-Maria di Castello).

reux de Giovanni Mazone dans un beau retable de Santa Maria di Castello ou dans celui que possède le Louvre. Ce peintre est encore un primitif par son goût des beaux vêtements, des riches ornementations, des rehauts d'or et aussi des décors conventionnels et séduisants : mais la virtuosité ne lui manque pas. L'*Annonciation* de Santa Maria di Castello, dans son cadre enrichi de moulures d'or d'un gothique luxuriant, est placée par la fantaisie du peintre dans un fin palais de marbres polychromes dont la perspective fuit vers un horizon mystérieux où chante une fontaine d'or, et empreinte d'un sentiment délicieusement tendre que la recherche des détails ne diminue pas. De Lorenzo dei Fazoli (1463-1518), peintre de Pavie, qui, avec son fils Bernardino, travailla longtemps en Ligurie, nous trouvons à Santa-Maria di Castello une fresque figurant une Madone entre deux

saints et qui est d'un charme pieux et doux mais d'une facture molle. La même église contient encore une œuvre d'un autre maître de Pavie, plus puissant et plus caractéristique : le beau tableau de Pier Francesco Sacchi (1486-1528), où l'on voit trois saints dans un riche paysage au-dessus duquel la Vierge trône en plein ciel avec son Enfant, soutenue par deux prophètes. L'œuvre est peinte avec fermeté et précision dans

Lorenzo dei Fazoli. Madone. Fresque à Santa Maria di Castello.

une tonalité un peu sombre, et si la composition du tableau, — calme comme ceux de Cima da Conegliano, — manque d'originalité, le paysage exact et varié, semé de jolies maisons, est d'une grâce vivante très particulière.

Sacchi est le meilleur des peintres lombards qui vinrent s'établir à Gênes aux environs de 1500. De l'ouest en arrivaient d'autres ; le plus connu est Lodovico Brea, de Nice, dont le chef-d'œuvre orne cette même église, vrai musée de la peinture génoise. Ce tableau, daté de 1512 et intitulé le *Paradis*, nous montre une foule de personnages en costume du temps agenouillés devant un nimbe où apparaissent la Trinité et la

Vierge Marie. Il y a peu d'invention mais il y a de la conscience et même un sentiment de ferveur sincère dans cette œuvre; au premier abord, elle étonne, par sa dissemblance d'avec les autres peintures génoises de ce temps : quelques figures semblent copiées des Vierges de Léonard et les

P. F. Sacchi. Sacra Conversazione (Santa Maria di Castello).

autres des tableaux de Gérard David et de Quentin Matsys. Sur la prédelle du tableau une *Descente de Croix* est directement imitée de celles de Quentin Matsys (qui lui-même imitait Rogier van der Weyden). L'influence des flamands sur Lodovico Brea est d'autant plus certaine qu'on peut fixer l'époque à laquelle il la subit. Une assez banale *Crucifixion* qu'il peignit en 1485 et qui est conservée aujourd'hui au Palazzo Bianco

rappelle toutes les *crucifixions* si nombreuses dans la peinture de l'Italie du nord au XVe siècle ; on y reconnaît le style facile et mou de la plu-

Lodovico Brea. Le Paradis (Santa Maria di Castello).

part des peintres ligures un peu avant 1500. C'est donc entre 1485 et 1512 que Brea commença de copier non seulement Léonard (ce qui s'explique de soi-même) mais aussi les flamands : il n'est pas nécessaire de

supposer qu'il voyagea en Flandre, car Gênes était en relation continuelle avec Gand et avec Bruges, où on montre encore la *Maison des génois*, et nous savons que les marchands génois achetaient fréquemment, pour les dédier dans les églises de leur patrie, des tableaux peints par les maîtres flamands ; ces œuvres, d'autant plus vénérées à Gênes qu'elles venaient de loin, Lodovico Brea les copia avec une assiduité presque

Gérard David. Madone (palazzo Bianco).

servile. Mais comme Gérard David et Quentin Matsys étaient ses contemporains et non pas ses aînés, il ne put s'inspirer d'eux que sur le tard.

Gênes possède encore des œuvres de ces flamands. Il est curieux de comparer avec la prédelle du *Paradis* de Lodovico Brea, cette *Pietà* de la galerie Durazzo-Pallavicini qu'on dirait copiée d'un original de Quentin Matsys. Il y a au Palazzo Bianco de très beaux Gérard David : un célèbre triptyque, qui provient du grand couvent de Cervara, sur le cap de Portofino, une Vierge d'un délicieux sentiment d'intimité et un Christ

en croix ; le triptyque, très simplement composé, représente une Madone sur un trône, tendant une grappe à l'enfant Jésus, et, sur les volets, deux saints debout : mais la vérité des expressions, la noblesse charmante des attitudes, la chaleur sombre du coloris et je ne sais quelle gravité paisible et religieuse qu'on sent dans l'âme de la Vierge émeuvent plus qu'une composition pathétique. Les collections particulières contiennent de nombreuses œuvres de la même école, et presque toutes, sinon toutes, ont été

Gérard David. Triptyque (palazzo Bianco).

acquises à l'époque même où elles ont été peintes : l'injuste défaveur qui les accabla du XVIe siècle au milieu du XIXe le prouverait, à défaut de documents.

Les génois préféraient, à la fin du XVe siècle, la peinture flamande à la peinture florentine ; un retable de Filippino Lippi qu'il peignit en 1503, peu de temps avant sa mort, dans cette manière anguleuse et contournée qu'il adopta vers 1490, est le seul tableau de l'école toscane, antérieure à André del Sarto, qui mérite d'être cité à Gênes (Pal. Bianco). On en trouve davantage de l'école allemande : outre la jolie fresque du souabe Juste de Ravensbourg, dans le cloître de Santa Maria di Castello, Gênes possède un triptyque, avec la Vierge, saint François d'Assise, des dona-

teurs et leurs patrons qui ressemble à certains tableaux de piété de Lucas

Joos von Cleve. Adoration des Mages (église San Donato).

Cranach (galerie Durazzo-Pallavicini), une grande *Adoration des Mages*, d'un style très riche et d'un coloris savoureux, de Joos von Cleve

(le Maître de la Mort de Marie), et où il faut admirer comme une de ses plus pures créations la sainte du volet de droite, debout dans son brillant costume devant un divin paysage (église San Donato), et d'autres tableaux anonymes dans les collections particulières.

La plupart de ces œuvres datent du premier quart du XVIe siècle plu-

Manière de Quentin Metsys. Déposition de Croix (galerie Durazzo Pallavicini).

tôt que du XVe : les génois cherchaient de toutes parts, à cette époque, des œuvres qui pussent embellir leur cité. La république, encore toute effervescente, se montrait en toutes choses impatiente de gloire ; elle avait enfanté un grand homme qui allait la conduire vers ses destinées : mais le jour où André Doria lui donna cette fière indépendance qu'elle devait conserver avec éclat plus de deux siècles et demi, les élégantes décorations des sculpteurs lombards ou les tableaux pieux de Sacchi et de Lodovico Brea ne lui suffirent plus, et, parvenue au sommet de sa fortune, elle rêva d'un art plus personnel, plus hautain et plus éloquent.

Cet art, enfin digne d'elle et où elle mira son orgueil, elle le reçut de deux hommes qui s'inspirèrent du plus héroïque génie de l'histoire,

Filippino Lippi. Sacra Conversazione (palazzo Bianco).

de deux élèves de Michel-Ange, Giovanni Agnolo da Montorsoli et Galeazzo Alessi.

Jardins du palais Doria.

CHAPITRE V

L'ART AU TEMPS D'ANDRÉ DORIA

Ce que fut Gênes, ce que fut la vie génoise, lorsqu'André Doria eut donné à la république l'indépendance, la sécurité et la paix, rien ne nous aide mieux à le comprendre que le palais Doria, à Fassolo, isolé aujourd'hui entre la gare et les quais du port marchand : cette demeure régulière et souriante, dont les légers portiques embrassent un beau jardin composé, ouvert au vent de mer et murmurant de fontaines, offrait, aux portes de la ville, entre deux abruptes collines boisées et la rade, une retraite élégante et harmonieuse, où, comme le dit une inscription de la façade[1], le Père de la Patrie pouvait jouir paisiblement du loisir que lui avaient mérité ses travaux

1. DIVINO MUNERE ANDREAS D'ORIA CEVAE F : S. R. ECCLESIAE : CAROLI IMPERATORIS CATHOLICI MAXIMI ET INVICTISSIMI : FRANCISCI PRIMI FRANCORUM REGIS : ET PATRIAE CLASSIS TRIREMIUM III PRAEFECTUS UT MAXIMO LABORE JAM FESSO CORPORE OTIO QUIESCENS ET AEDES SIBI ET SUCCESSORIBUS INSTAURABIT MDXXVIIII.

André Doria avait en 1521 acheté à Fassolo pour le prix de 9.000 lires, un terrain appartenant à la famille Lomellino. Presque aussitôt après, il s'était fait céder par les fils d'Andrea Giustiniani une villa voisine qu'à cause de sa situation charmante on appelait *Il Paradiso*. Expulsé de Gênes en 1522 par les troubles et l'invasion des impériaux, sous Pescaire, André Doria s'installa dans la villa Giustiniani dès qu'il eût chassé les impériaux avec l'aide des Français (1526). Mais, le 11 septembre 1528, il chassa les Français à leur tour : ceux-ci voulurent se venger sur lui. Le 19 décembre, un parti de 2.000 des leurs, qui campait à Alexandrie, traversa la montagne et tenta un coup de main sur Fassolo pour s'y emparer d'André Doria lui-même. La tentative échoua, car Doria put se barricader, fatiguer les assaillants et se retirer à temps dans la ville : alors les Français pillèrent la villa, y mirent le feu et s'échappèrent.

Il fallait donc restaurer la demeure. Dès 1529, un architecte inconnu en rebâtit le corps principal, sur les anciennes fondations. Il y a quelque irrégularité dans le plan, mais la grande simplicité de cette longue construction à un seul étage, de ses fenêtres à fronton et de sa corniche dénote un goût pur, et rappelle les villas florentines du commencement du XVIe siècle. Les murs blanchis et nus demandaient cependant une décoration, selon le goût du temps dans l'Italie du nord, c'est-à-dire des fresques pareilles à celles dont on distingue les vestiges sur tant d'anciennes maisons de Gênes, de Vérone ou de Venise. Girolamo Pennacchi de Trévise, un de ces peintres du Frioul formés par les ateliers vénitiens, peignit les premières en 1529 sur la façade qui regarde la mer. André Doria s'était également attaché le florentin Perino del Vaga, un des élèves de Raphaël qui avaient travaillé avec Jean d'Udine aux *Loggie* du Vatican : après le sac de Rome par les impériaux, Perino s'était enfui, et un brodeur au service des Doria, Niccolò Veneziano, l'avait attiré à Gênes, en 1528. Il orna le palais de stucs et de fresques, extérieurement et intérieurement, et appela pour l'aider dans ce travail Silvio Cosini et Giovanni de Fiesole, Lucio Romano et Guglielmo della Porta. Plus tard le Pordenone et Domenico Beccafumi, de Sienne, peignirent d'autres fresques à côté de celles de Girolamo de Trévise : mais le vent de mer et les intempéries ont ruiné toutes les peintures extérieures. Nous ne devons donc plus rechercher sur les façades que quelques sculptures décoratives. Plus tard, lorsqu'après 1540 frà Giovanni Agnolo da Montorsoli eût été chargé de sculpter la statue colossale d'André Doria dont la république avait en 1528 voté l'érection et dont la commande avait d'abord été confiée à Baccio Bandinelli, André Doria content de l'œuvre

de Montorsoli, le chargea de restaurer l'église San Matteo et d'agrandir son palais de Fassolo : c'est Montorsoli qui construisit les deux ailes du palais, la jolie galerie qui repose sur des colonnes ioniques et que terminent deux légères *loggie* projetées vers le jardin, et les deux grandes salles contiguës à ces galeries. Ces travaux s'achevèrent en 1547. Le nivellement et la décoration des jardins ne furent terminés qu'à la fin du siècle, par les soins de Giovanni Andrea Doria, neveu et héritier du Père de la Patrie.

L'entrée principale du palais Doria est ornée d'un joli portail, œuvre de Giovanni de Fiesole, et au-dessus duquel des figures symboliques, scupltées par Silvio Cosini, soutiennent le blason des Doria, chargé d'un aigle aux ailes grandes ouvertes. Des peintures de Perino del Vaga embellissent le grand vestibule qui joint ce portail au jardin : les murs en sont nus, ornés seulement de cinq bas-reliefs de Montorsoli, représentant des enfants jouant capricieusement avec des armes; sculptés pour le presbytère de San Matteo, ils ont été transportés là en 1613. Le plafond est tout entier divisé en compartiments architectoniques, adroitement répartis : quatre grands tableaux représentent des scènes de triomphes romains. Perino s'y est essayé au grand style, mais toute la virtuosité de son dessin ne supplée pas à la froideur de son imagination, à qui manque l'ardeur épique. Combien sont plus parfaits les grotesques et les stucs qui séparent les caissons et rappellent les légères fantaisies des *loggie* de Raphaël! Le dessin gracile et la variété imprévue des motifs contribuent heureusement à l'effet décoratif. A la retombée des voûtes, des compartiments triangulaires enferment des figures mythologiques, d'une grâce aimable et vivante, qui semblent se souvenir des compagnons de Psyché, évoqués par Raphaël, aux voûtes de la Farnésine. Enfin, dans les petits arcs ménagés entre les retombées de voûte, on distingue, à demi cachées par la poussière du temps, des scènes de l'histoire d'Enée et de sa descendance depuis le siège de Troie jusqu'à la fondation de Rome. Le joli escalier qui mène à la charmante *Galerie des Héros*, les murs et le plafond de cette galerie, la célèbre *Salle des géants*, au premier étage, ont été décorés de peintures par Perino. Les stucs en furent exécutés d'après ses dessins par Lucio Romano. Dans la *Galerie des Héros* dont les claires arcades s'ouvrent sur le jardin et, au delà du jardin, sur la mer, un portrait en pied, plus grand que nature, d'André Doria, cuirassé à l'antique, et une suite de guerriers grandiloquents, gloires de la famille Doria, sont peints sur les murs et accueillent le visiteur comme des héros de l'Arioste.

A leur emphase s'oppose la grâce fine, spirituelle et vivante des Victoires, des Amours, des figures chimériques, des personnages délicats et souriants que Perino et Lucio ont peints et modelés dans les charmants caissons des voûtes. Voilà les rêves sincères de ce florentin d'esprit léger, et voilà les divinités qui conviennent à ce joli palais posé au bord de la Méditerranée. La salle des Géants, au bout de la galerie, est ornée avec cette profusion qui donne à beaucoup de palais italiens l'aspect de châteaux de contes de fées : partout des meubles en bois doré, d'un style con-

G.-A. Montorsoli. Loggie du palais Doria.

tourné et tapageur, consoles, miroirs, torchères, table au pied de laquelle s'enlacent des dauphins. Une grande cheminée de marbre noir que portent deux captifs barbares de marbre blanc est couronnée par deux énormes cornes d'abondance entre lesquelles frémit un aigle : une Victoire le couronne ; ses serres noires s'agrippent à une autre couronne de fruits qui entoure un médaillon de marbre blanc, où est sculptée une allégorie de la Liberté génoise. Deux statues féminines en marbre blanc veillent aux côtés de ce monument de marbre noir, qu'on a attribué tantôt à Silvio Cosini et à Giovanni de Fiesole, tantôt à Guglielmo della Porta, qui fut l'ami de Perino. Entre les murs et la fresque du plafond ont été ménagés une frise, des arcs, des triangles et des écoinçons que Lucio Romano a ornés de stucs : sur la frise, des armes et, sous chaque retombée de voûte, l'aigle des Doria battant des ailes ; dans les arcs, des divinités marines,

d'une vivacité, d'une souplesse et d'une noblesse parfaites ; plus haut, des nymphes, des faunes, d'aimables mythologies. La grande fresque du plafond représente la lutte de l'Olympe contre les géants, et c'est elle qui a donné son nom à la salle ; cette peinture est la plus ambitieuse mais non pas la meilleure qu'on doive à Perino del Vaga : tout ce qu'il y a de tragique dans la scène est faux et disgracieux ; toutefois quelques-unes des

Le palais Doria de Fassolo.

déesses qui entourent Jupiter sont de jolies figures, élégantes et bien drapées, et les géants foudroyés agonisent devant un calme et beau paysage talien, que couronne sur l'horizon bleuâtre un vieux château fortifié.

En 1845, toutes ces fresques ont été restaurées : le palais en possède d'autres encore, de Perino, des Calvi, de la plupart des peintres génois du XVIe siècle ; il possède aussi, dans l'ancienne chambre d'Andrea Doria, une belle cheminée monumentale. Mais, quoique ce palais appartienne toujours à la famille Doria, il est divisé en appartements modestes et déchu de sa première dignité. Autrefois, il n'accueillit que des hôtes illustres : du 28 mars au 8 avril 1533, Charles-Quint y reçut l'hospitalité. La mer frappait alors le bord du jardin et les galères attendaient André

Doria au seuil même de son domaine : c'est là qu'il conduisit l'empereur sur sa galère capitane, dont Perino, Carota et Tasso avaient décoré la proue, et la somptuosité du banquet qu'il y servit alors est demeurée légendaire. Du 25 novembre au 11 décembre 1548, Philippe d'Espagne, le futur Philippe II, fut reçu à Fassolo avec une magnificence plus éblouissante encore : les tapisseries racontant l'*Histoire d'Enée* tissées

Perino del Vaga. Plafond du vestibule du palais Doria.

d'après les cartons de Perino del Vaga décoraient les appartements qu'il habita avec sa suite, et tous les artistes de Gênes, Gian Giacomo della Porta, Antonio Semino, Teramo Piaggia, les Calvi travaillèrent aux arcs de triomphe dressés sur son chemin du rivage de Fassolo à la cathédrale.

Marie d'Autriche, veuve de Maximilien II, Marguerite d'Autriche, fiancée à Philippe III, l'infante Claire Eugénie et l'archiduc Albert, son mari, furent les hôtes de Giovanni Andrea, l'héritier du Père de la Patrie. C'est le prince Giovanni Andrea qui donna au jardin paré

de marbres son dessin régulier : Giovanni Ponsello et Giuseppe Forlano construisirent cette jolie galerie qui le sépare de la mer, qu'aujourd'hui les agrandissements du port ont refoulée un peu plus loin; les

Vestibule du palais Doria.

parterres se trouvèrent ainsi enclos de terrasses légères, ouvertes à tous les souffles, de rampes à balustres et d'escaliers : les Carlone et Bernardino da Novi élevèrent les fontaines et tracèrent les canaux où l'eau circule; un lombard, Gian Giacomo Paracca da Valsoldo sculpta le *Triton* robuste et riant qui domine la vasque élevée derrière la galerie de l'est ; Taddeo, Giuseppe et Battista Carlone sculptèrent en 1599 le Neptune

colossal, dont les traits sont ceux d'André Doria, et qui, au centre du grand bassin orné d'aigles de marbre, aiguillonne son attelage de chevaux marins d'un geste large et superbe. Puis le temps a passé sur toute cette fastueuse demeure, patinant et lézardant les murailles, verdissant les marbres, transformant les arbustes en grands arbres. Napoléon vint, il y a cent ans, y dormir deux nuits. Ce palais, hanté d'ombres héroïques, ne parle que du passé au lieu même où la vie moderne est le plus intense.

Curieuse dissonnance, et si vive, que — lorsqu'on s'attarde un peu dans ce jardin — elle s'accentue jusqu'à troubler l'esprit d'une inquiétude singulière : les trains roulent sur la voie ferrée toute proche, ils sifflent dans la gare voisine, les sirènes du port jettent leurs appels stridents, les vapeurs crachent leur fumée, une foule anime les immenses docks construits là, tout autour du port où les bouées luisent au soleil. Et c'est parmi cette confusion et cette fièvre que le grand Neptune de marbre continue d'immortaliser la gloire muette d'André Doria : il lève toujours son trident au centre de ce jardin de cyprès, de chênes verts, de pins et de lauriers ; mais les murs du palais, les galeries posées sur des colonnes légères semblent écrasées par le temps, des statues brisées et de vieux chapiteaux gisent dans les allées, des aloès y poussent au hasard, le lierre enlace les arbres et serpente sur le sol, effaçant les perspectives régulières que les arbres grandis ont déjà rompues ; çà et là, parmi la verdure touffue d'un bosquet laissé à l'abandon, un camélia épanouit ses fleurs rouges ; voici des jacinthes, des œillets roses, au pied des magnolias et des palmiers : la vie naturelle recommence dans ce jardin rigide, tandis que la vie humaine encombre ce port bruyant et cette ville énorme qu'on voit là, tout autour, couvrir de toits pressés les rivages et les abruptes collines. Qu'est-ce donc que ce petit asile respecté, où chantonnent trois fontaines, parmi des murs croulants et des dieux démodés ? que sont donc ces ombrages qui cachent des marbres brisés et cette villa où sommeillent quelques fresques, et qu'on n'ose pourtant pas détruire pour agrandir une gare importante et le premier port de l'Italie ? Ce n'est rien pour un passant distrait et c'est pourtant ce qu'il y a de plus émouvant au monde : un peu de beauté humaine et l'étroit cimetière d'une grande gloire.

Au nord du palais, de l'autre côté de la voie ferrée, un autre jardin, jadis réuni au palais, grimpait la colline que couronne la jolie église San Rocco : la colline a été récemment éventrée et le vieux jardin violé, saccagé, anéanti, pour faire place aux nouvelles voies du chemin de fer. Il n'en reste qu'une grotte d'où un Jupiter géant, sculpté en 1586 par Marcello Sparzio, d'Urbin, domine tout le palais, le jardin et la rade.

Ce Sparzio fut un honnête ornemaniste plus qu'un bon sculpteur : il décora les voûtes des deux salles du palais construites par Montorsoli. Son *Jupiter* a été souvent attribué à tort à Montorsoli, qui, pendant le peu

Perino del Vaga et Lucio Romano. Voûte de la Galerie des Héros (palais Doria).

d'années qu'il séjourna à Gênes, n'y fut cependant pas inactif : mais pour y connaître son œuvre, nous devons retourner au cœur de la vieille ville.

Dans le petit cloître de San Matteo gisent les débris encore fiers de la statue colossale d'André Doria. Montorsoli, que le cardinal Girolamo Doria avait chargé de l'œuvre vers 1540, l'avait sculptée pour la place de Fassolo : mais les génois obtinrent qu'elle fût érigée devant le palais ducal, au centre de la cité. Dans les dernières années du XVIe siècle, Taddeo Carlone sculpta dans les mêmes proportions une statue de Giovanni Andrea qui fit pendant à celle d'André. En 1797, au temps de l'in-

vasion des Français, la populace brisa l'une et l'autre dans un accès de vandalisme révolutionnaire.

Montorsoli, après la statue d'André Doria, sculpta un saint Jean l'Évangéliste pour la cathédrale. André Doria venait souvent le regarder travailler ; il le protégeait, lui donna une pension, et, après qu'il eut achevé à Naples le tombeau de Sannazar, le rappela à Gênes pour y décorer San Matteo : aidé de son neveu Angelo et de son élève Martino Montanini, le frate transforma tout l'intérieur de l'église, et Vasari louait

Lucio Romano. Frise de la salle des Géants (palais Doria).

déjà le détail de sa décoration, tout entière de marbres, de pierres rares et de stucs rehaussés d'or. La fleur composite du style de la Renaissance embaume ces trois nefs étroites : des dieux païens y environnent des figures chrétiennes qui toutes imitent les gestes des prophètes et des sybilles de Michel-Ange. Au-dessus de l'autel, que surmonte l'épée d'André Doria, suspendue dans le vide, une jolie coupole octogonale soutenue par des enfants nus et souriants, d'une grâce tendre, spirituelle, exquise, laisse entrer le soleil dans le chœur et éclaire une *Pietà*, placée, dans une abside sans profondeur, sur le tombeau d'un saint. Deux chaires de marbre placées contre les murailles des bas côtés, à gauche et à droite de l'autel, sont sculptées de reliefs imités des peintures du plafond de la chapelle Sixtine. A côté de la chaire de gauche, une petite tribune d'orgue

se détache de la muraille et, sur ses parois de marbre, Montorsoli a sculpté, en trois bas-reliefs, l'histoire de la naissance du Christ : l'*Annonciation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*. Dans le reste de l'église, sur la

Cheminée de la salle des Géants (palais Doria).

voûte, au-dessus des colonnes, autour des autels, la même décoration charmante se multiplie, stucs modelés avec un art à la fois gracieux et fier, et d'un beau ton ivoirin qui se détache sur un fond bleu ou or.

Mais, non content d'avoir ainsi enrichi l'église, André Doria y voulut enclore son tombeau. Un étroit escalier que recouvre une voûte

païenne, toute ornée de grotesques et d'élégantes divinités marines, descend à la petite crypte, longue de sept pas et large de cinq, qui, sous son arc surbaissé, abrite le lit de marbre où dort le grand génois: des guirlandes de fruits et de fleurs, des aigles héraldiques et des sirènes aux formes molles, aux yeux vagues, aux ailes ouvertes, décorent l'urne funéraire ; au-dessus, se traînent deux Amours nus et charmants, l'un levant une torche allumée, l'autre renversant la sienne pour l'éteindre, antique symbole du désir qui crée la vie et qui la dévore sans cesse. « Vis-à-vis du tombeau, dit Vasari, on admire sur un autel un vase de bronze d'une exécution vraiment divine, contenant un fragment de la sainte Croix donné au prince Doria par le duc de Savoie. Les stucs et les dorures de la voûte — où se mêlent capricieusement tous les dieux païens de la mer — font allusion aux exploits des princes Doria ; le pavé est de marbre. » Telle est cette chapelle obscure, étroite et basse, où a voulu préparer sa couche éternelle le plus grand des génois : elle s'enfonce sous l'église que fondèrent ses ancêtres, à quelques pas des demeures de sa famille et du palais crénelé que lui donna la république. Une grande gloire tient en peu d'espace. Mais qu'importe la petitesse du lieu ! Un art exquis, où se mêlent les symboles de la fable et ceux de l'Évangile, a paré comme une chambre seigneuriale cette crypte minuscule ; dans les entrailles du sol de cette immense ville nous la cherchons encore pour admirer à la lueur d'un cierge ces marbres et ces stucs si délicatement scupltés ; nous ranimons alors le souvenir de l'époque où cet art s'épanouit comme une des plus rares fleurs de l'humanité et la mémoire de ce robuste et hardi génie dont la volonté sut faire de sa patrie la puissance féconde et durable qu'elle est toujours: les siècles passent, les générations s'éteignent, et il n'en reste que la

G. Paracca da Valsoldo.
Triton (jardins du palais Doria).

trace des grands hommes. C'est le double bienfait de cette église dressée sur un tombeau que de nous parler à la fois d'énergie et de beauté.

Avant André Doria, nous l'avons vu, l'art génois n'avait créé que des décorations éparses. Après lui, l'art génois remplissait la cité de chefs-

G.-A. Montorsoli. Tombeau d'André Doria (crypte de San Matteo).

d'œuvre. C'est à André Doria que l'on doit les travaux de Perino del Vaga et de Montorsoli, et c'est la grandeur et la richesse dont il remplit Gênes qui permirent qu'elle devint la ville des palais. Les œuvres de Montorsoli avaient donné aux génois le goût du grand art ; pour le satisfaire ils appelèrent un autre élève de Michel-Ange, celui-là exclusivement architecte, mais architecte d'un goût grandiose et pur : pendant sa vieillesse, après l'écrasement de Fieschi, André Doria put voir sa patrie se couvrir des palais qui en ont fait la gloire, sous la direction de ce grand artiste, Galeazzo Alessi.

G. Alessi. Villa delle Peschiere.

CHAPITRE VI

GALÉAS ALESSI ET L'ARCHITECTURE GÉNOISE

Le grand architecte qui transforma Gênes au milieu du XVIe siècle n'était pas génois. Né en 1512 à Pérouse, au cœur de l'Ombrie, qui est un pays noble et doux mais peuplé de cités fortes, Galeazzo Alessi subit, comme tous les artistes de son temps, la tyrannique influence de Michel-Ange. Il doit plus à Michel-Ange qu'à son maître direct, Giovanni Battista Caporali, peintre et architecte assez obscur de Pérouse ; et toutefois il est assez difficile de déterminer quand et comment Alessi s'imprégna du style de Michel-Ange, tant nous connaissons mal la première partie de sa carrière ; nous savons qu'il connut Michel-Ange à Rome, mais à une époque où Michel-Ange n'avait encore terminé aucune œuvre architecturale : il s'inspira plus de son génie, de son goût du grandiose

harmonieux et sévère tel qu'il se révèle dans ses projets, que des rares ébauches qu'il avait pu commencer avant 1549.

C'est en effet en 1549 que Galéas Alessi fut appelé à Gênes par les Sauli et par la république. A Pérouse, Alessi s'était montré surtout comme architecte militaire : aussi les génois le chargèrent-ils de construire la porte de leur môle. « Il prolongea le môle dans la mer, dit Vasari, et il édifia une superbe entrée qui se présente sous la forme d'une demi-lune, ornée de colonnes rustiques et de niches, et qui s'appuie à chaque extrémité sur un bastion. » Elle fut finie en 1553, selon l'inscription qui la surmonte ; son aspect d'une beauté singulièrement puissante et simple, du côté de la mer, où elle apparaît toujours telle que la décrit Vasari, contraste avec l'élégance sévère mais heureuse de la face tournée vers les vieilles maisons amassées aux confins du môle : entre deux belles arcades grillées, flanquées de pilastres doriques, s'ouvre sous un autre arc une voûte profonde et, sur le tout, court une frise où, entre des triglyphes, alternent les patères et les bucrânes ; deux bas-reliefs de marbre figurant des trophées égayent la pierre noircie ; l'ensemble respire la force et la sécurité, mais le choix heureux des ordres et des motifs et la justesse parfaite des proportions y ajoutent une rare élégance. Alessi bâtit également des magasins pour le port ; il n'en reste plus aujourd'hui que de pesants débris, encore pittoresques mais défigurés.

Galéas Alessi. Porte du vieux môle.

En même temps qu'il achevait ces travaux pour la république, il commençait pour ses protecteurs, les Sauli, une église et un palais magnifique. Du palais, il ne subsiste qu'un souvenir : cette vaste demeure était surtout vantée pour sa magnifique cour entourée d'arcades. Burckhardt, qui la décrit avec enthousiasme, raconte qu'il en vit commencer la destruction en février 1853 ; dans le Borgo San Vincenzo dont elle était la

gloire, un entrepôt s'est élevé à sa place. L'église des Sauli au contraire domine encore, sur sa colline voisine de la mer, tout l'est de la cité : Santa Maria di Carignano est l'œuvre la plus célèbre de Galeazzo Alessi ; toutefois elle n'est pas son chef-d'œuvre. Il en commença la construction en 1552, avec l'idée d'exécuter, dans des proportions plus petites, le plan de Bramante pour Saint-Pierre de Rome. Cette pensée seule, d'ailleurs, conçue au moment où Michel-Ange se donnait tout entier à l'achèvement

Sainte-Marie de-Carignan.

de Saint-Pierre et réformait partiellement le plan de son ancien ennemi, prouverait qu'on a exagéré l'influence de Michel-Ange sur Alessi. Toutefois Alessi modernisa assez le plan de Bramante pour en volatiliser la saveur archaïque : il en résulta une œuvre ambiguë et froide d'une beauté logique, mais d'un effet discutable. Sainte-Marie de Carignan, il est vrai, ne fut achevée qu'en 1603, longtemps après la mort d'Alessi, et son plan n'a peut-être pas été respecté de tous points. L'église a la forme d'une croix grecque surmontée au centre d'une coupole et flanquée par devant de deux campaniles, et c'est là, exactement, le principe emprunté à Bramante : mais la coupole est plus haute proportionnellement que dans le

plan de Bramante et semble alors d'un diamètre mesquin ; les campaniles, trop élancés et trop importants pour l'ensemble, attirent trop le regard et ôtent toute valeur aux façades ; aucun portique d'ailleurs ne rachète ce défaut. Il est vrai qu'à l'intérieur l'harmonieuse ascension de toutes les lignes vers la coupole et les belles courbes des piliers satisfont l'esprit: toutefois, il manque justement à ces voûtes égales les vastes proportions qui donnent à Saint-Pierre sa puissante beauté. En reprenant l'idée de Galéas Alessi mais en s'inspirant davantage des corrections de Michel-Ange au plan de Bramante, Soufflot a obtenu dans le Panthéon de Paris un résultat plus heureux.

En même temps qu'il entreprenait Sainte-Marie de Carignan, Galéas Alessi était chargé par les génois de rebâtir la tribune et la coupole de leur cathédrale, de restaurer les murs de la ville du côté de la mer, et d'ouvrir plusieurs routes hors de Gênes. Mais son génie d'architecte l'emportait sur son expérience d'ingénieur. D'ailleurs la prospérité de la république favorisait les projets les plus luxueux pour l'embellissement de la ville : sur ce sol avarement resserré entre le rocher et le rivage, les anciens palais, étroits et élancés, crénelés, défiants, sévères, s'entassaient en désordre, parmi un dédale de ruelles dont beaucoup subsistent encore. Galéas Alessi conçut le projet d'ajouter à cette ville du moyen âge, compacte comme une citadelle, une suite de grandioses palais. « Il établit, pour l'agrandissement de Gênes, nous dit Vasari, un admirable plan qu'approuva la Seigneurie : on lui doit ainsi la Strada Nuova, où l'on édifia, d'après ses dessins, tant de somptueux palais, que beaucoup de personnes affirment qu'aucune autre ville d'Italie ne possède une rue plus magnifique. » La Strada Nuova (aujourd'hui via Garibaldi) dont il dessina ainsi le plan et qu'il prolongea ensuite par la Strada Nuovissima passa en ligne droite au pied de la colline abrupte qui domine au nord la vieille ville. A la fin du XVIe siècle une autre rue (la via Balbi), conçue selon la même idée, rejoignit par delà la place de l'Annunziata le palais Doria de Fassolo, continuant ainsi les voies percées par Alessi ; des deux côtés de ces rues encore étroites mais régulières, se dressèrent d'énormes palais, en sorte que, de la piazza delle Fontane Marose, où veille la belle demeure gothique des Spinola, jusqu'au riant domaine d'André Doria, posé au bord de la rade, on marche aujourd'hui, pendant plus de douze cents mètres, entre deux barrières de palais; ce qui faisait écrire à Mme de Staël que Gênes était digne d'abriter un congrès de rois.

Il est difficile, parmi tant d'œuvres colossales, de déterminer la part de Galéas Alessi. Selon Vasari, il aurait donné des dessins de palais.

plutôt que construit lui-même, sur des plans détaillés, toutes ces demeures. Nous savons d'ailleurs qu'en 1558 il commençait à Milan le célèbre palais Marini, et qu'il a travaillé dans cette ville aux églises Santa Maria presso San Celso et San Vittorio et qu'il y a élevé la salle de l'Auditorio del Cambio. En outre il a envoyé des plans pour l'Escurial et pour la magnifique villa du duc della Corgna, sur le lac Trasimène. Il mourut en 1570,

Palais Luigi Pallavicini (piazza delle Fontane Marose).

avant d'avoir atteint la vieillesse. Donc, si actif qu'on le suppose, il ne peut dans un espace de vingt années avoir conduit seul toutes les œuvres qu'on lui attribue : selon certains auteurs, presque tous les palais de la via Nuova auraient été bâtis par lui ; en outre, nous savons par Vasari que certaines villas de Sampier d'Arena et de San Francesco d'Albaro, avec leurs jardins, leurs fontaines, leurs jeux d'eau raffinés et bizarres, ont été conçues par lui. Il faut donc admettre, d'abord que beaucoup de ces attributions sont arbitraires, ensuite que d'autres architectes ont dirigé la construction des palais et des villas dont il dessinait seulement les

façades, les escaliers et les cours. Par l'étude de ses œuvres incontestées, il est facile de définir son style et de découvrir les principales constructions où ce style se révèle.

Il y avait du reste à Gênes, au XVIe siècle, avant la venue d'Alessi, une architecture génoise très différente de celle du quattrocento. Perino del Vaga et ses élèves, les Calvi, contribuèrent à en répandre le goût et le palais Luigi Pallavicini, piazza delle Fontane Marose, en donne une idée fort juste ; cette architecture est d'une forme très simple : une masse carrée, très haute et nue, où de grandes fenêtres sans fronton s'ouvrent très distantes les unes des autres ; quelques balcons de marbre à balustres ornent seuls le mur sévère et une longue corniche d'un style très simple couronne l'édifice : mais sur ce mur crépi à la chaux des peintres peignaient d'immenses fresques, figurant une luxueuse décoration architectonique, colonnes, frontons, stucs, bas-reliefs, niches où gesticulent des statues. Les fresques décolorées du palais Luigi Pallavicini furent peintes par Lazzaro Calvi, comme aussi celles du palais Spinola où s'est installée la préfecture de Gênes. Sous le soleil de ce climat ces trompe-l'œil ne semblent plus d'un goût aussi mauvais qu'on le pourrait croire. D'ailleurs cette architecture, très génoise et dont on retrouve des imitations dans toute l'Italie du nord, est toujours de mode sur le golfe de Ligurie.

Donc, là où nous la trouvons employée, nous devons dire que le génie de Galéas Alessi n'est point passé : par exemple dans la via Nuova, le palais Adorno et le palais Spinola, et même le palais Gambaro et le palais Serra dont les murs nus n'ont pas été vêtus de fresques mais dont la belle simplicité est encore de ce même style, qu'au début du XVIIe siècle Bartolommeo Bianco transformera habilement ; quant au palais Giorgo Doria et au Palais Rouge, leur architecture à lignes longues et pesantes, sans colonnes et sans arcs, est d'un caractère absolument étranger à l'art délicat, varié et harmonieux de Galéas Alessi. Il ne reste donc, parmi les palais de la via Nuova qu'on lui attribue que le palais Cesare Cambiaso et le palais Parodi : or ce sont précisément les deux premiers, à droite, après la piazza delle Fontane Marose ; ce sont aussi les moins colossaux, ceux dont l'élégante façade s'adapte le mieux à la largeur mesurée de la rue. Dans les autres palais, les architectes qui ont conduit les travaux et dont M. Alizeri, l'historiographe de l'art génois, a retrouvé les noms, Rocco Lurago, Giovanni Orsolino, Giovanni et Domenico Ponsello, ont imité dans la disposition des atriums à colonnades, des cours et des escaliers beaucoup de créations et de projets d'Alessi. Mais la trace vivante de

son génie, nous ne devons la voir que dans ces palais Cambiaso et Parodi, commencés le premier en 1565 pour un Spinola et le second en 1567 pour un Lercaro.

Le palais Cambiaso est un vaste carré, élevé d'un seul étage que surmontent les petites fenêtres d'un *mezzanino* ; au-dessus, tout autour de l'édifice, s'avance une corniche corinthienne ; les murs sont formés de pierres noires très régulières séparées par des refends nettement creusés ;

Galeas Alessi. Villa Cambiaso (San Francesco d'Albaro).

une belle porte flanquée de deux pilastres cannelés, sur laquelle une frise ornée de bucrânes et de patères (motif cher à Galéas Alessi) supporte un fronton blasonné, donne accès à un atrium d'où l'on voit la charmante petite cour du palais, entourée d'arcades posées sur des colonnes doriques. Pour égayer ces façades sévères, des frontons de marbre soutenus par des consoles surplombent les fenêtres, et un entablement de pierre blanche, décoré d'une grecque, sépare le rez-de-chaussée du premier étage. L'ensemble est d'une simplicité noble et riche très frappante, souvent imitée depuis par les architectes génois.

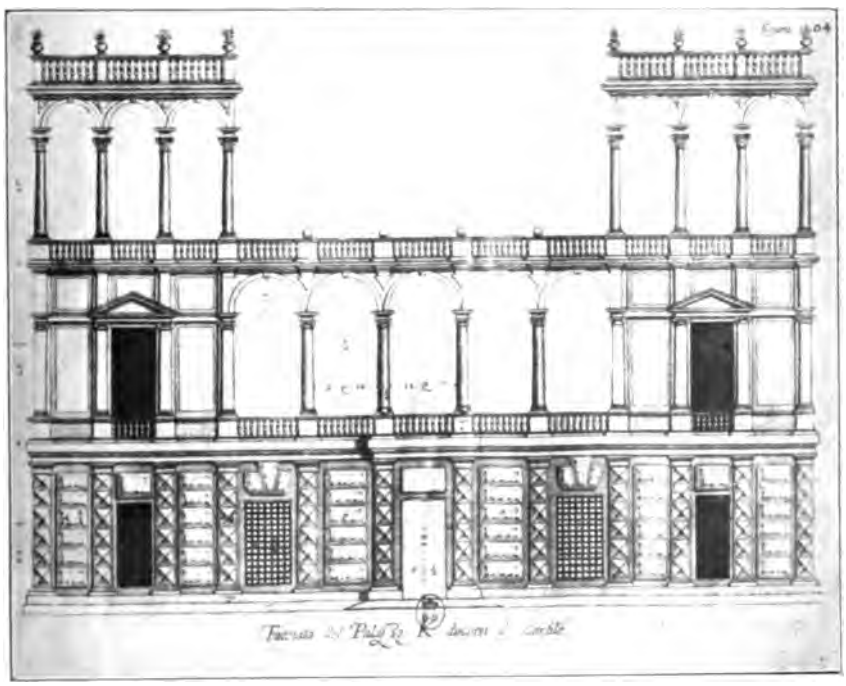
Le palais Lercari-Parodi a été conçu d'une façon toute différente : le

rez-de-chaussée bâti de gros blocs rustiques, taillés, entre les fenêtres, en pointes de diamant, est percé au centre d'une large porte flanquée de deux hermès. Sur cette base rude est posé un premier étage d'ordre ionique, composé, au milieu, d'une loggia de trois arcades et, à droite et à gauche, d'un corps de bâtiment où s'ouvre une fenêtre entre des pilastres ioniques : sur cet étage plus léger le second étage ne s'avance que sur les deux ailes, ménageant une terrasse en plein air, au-dessus de la loggia ; les fenêtres du second étage s'accompagnent de colonnes corinthiennes en sorte que la décoration du palais s'enrichit à mesure qu'elle se rapproche de la corniche ; il est donc naturel que les légères arcades de la cour, spacieuse et claire, posent sur des colonnes doriques. Une grande logique règne dans cette construction séduisante et belle, qui est une des créations les plus neuves et les plus harmonieuses de Galéas Alessi.

Mais là où il donna la plus libre carrière à son imagination claire et riche, c'est dans les admirables villas des environs de Gênes. L'une de celles-là, la villa delle Peschiere, construite de 1560 à 1572 sur ses plans, pour Tobia Pallavicini, se dresse toujours sur sa terrasse plantée de cyprès, de chênes verts et de lilas, mais elle fait aujourd'hui partie de la ville même, qui s'est étendue sur toutes les collines proches de l'ancienne enceinte, et ses jolies arcades flanquées de pilastres ioniques, ses deux ailes décorées de grisailles dominent maintenant un quartier populeux dont les blanches maisons dévalent de pente en pente.

Si Sampier d'Arena est encore séparé de Gênes par le rocher de la Lanterne, l'industrie l'a cependant si bien défiguré que les villas dont Galéas Alessi avait dessiné les plans sont aujourd'hui étouffées par les maisons ouvrières et déshonorées par les entrepôts qu'on y a établis. Sampier d'Arena fut jadis la plage de Gênes : l'été, la noblesse y allait jouir, dans de belles demeures entourées de jardins, de la fraîcheur de la mer toute proche. Mais à peine aujourd'hui reconnaît-on, çà et là, dans ce faubourg où fument de hautes cheminées d'usine, une opulente villa d'autrefois, aujourd'hui bien déchue, et dont seules les lignes décèlent l'architecture de la Renaissance. Une seule, la villa Scassi, reste encore à peu près semblable à l'image qu'en créa Galéas Alessi, mais elle ne se survit encore que parce que la municipalité l'a convertie en école et a ouvert au public son grand jardin composé : cette déchéance la sauvegarde. Quoique deux médiocres annexes modernes étouffent la villa Scassi, elle garde assez d'unité et d'harmonieuse logique pour rester une des œuvres les plus séduisantes d'Alessi : dans le soubassement trapu, tout en blocs rustiques, qui

supporte le rez-de-chaussée, dans l'opposition des colonnes géminées d'ordre dorique, qui forment l'armature sévère et forte du rez-de-chaussée, avec la richesse des pilastres cannelés d'ordre corinthien qui sur la façade ornent le *piano nobile* et soutiennent la corniche, dans l'alternance des bucrânes et des patères entre les triglyphes de l'entablement qui sépare les deux étages, dans la simplicité de l'ensemble où cependant aucun vide ne choque l'œil, nous retrouvons la beauté riche et raisonnée du palais



La façade du palais Lercari-Parodi d'après la gravure de Rubens.

Parodi et de la villa delle Peschiere. Selon Vasari, Galéas Alessi avait dessiné non seulement les plans de nombreuses villas des environs de Gênes, mais aussi leurs jardins réguliers et leurs fontaines : le jardin de la villa Scassi est le seul peut-être dont l'ordonnance ait été respectée ; il s'élève toujours de terrasse en terrasse, paré de plates-bandes géométriques, de statues et de rocailles, jusqu'au parterre d'eau et jusqu'à la grotte mystérieuse où des dieux de pierre se cachent dans l'eau dormante ; plus haut encore, une allée de cyprès bordée de bancs de marbre conduit toujours au petit casino d'où l'on découvre le vaste réservoir à ciel ouvert qui alimente les fontaines et les bassins ; mais les lentilles d'eau en ver-

dissent la surface, le casino lézardé menace ruine, les statues brisées tombent dans les allées verdies, seules de pauvres femmes d'ouvriers interrogent d'un regard curieux les divinités de la grotte, et une ville d'usines fumantes ferme à ce jardin composé et à ce palais construits pour les patriciens du XVIe siècle le proche horizon de la Méditerranée.

Plus favorisée que la villa Scassi, la villa Cambiaso qui, de l'autre côté de Gênes, couronne l'heureuse colline de San Francesco d'Albaro, n'a pas connu les injures du temps, et contemple toujours, de sa terrasse plantée de palmiers, une pelouse émaillée de sauges qui doucement dévale jusqu'à un frais vallon d'oliviers et de vignes, au bout duquel la mer miroite au soleil. Moins vaste que la villa Scassi, toute sa beauté se concentre sur sa façade tournée vers la mer ; sa façade du reste ressemble à celle de la villa Scassi : même soubassement un peu rude, même ordre dorique au rez-de-chaussée, mêmes pilastres corinthiens, cannelés, au premier étage ; mais elle s'en distingue d'abord par une délicieuse loggia blanche qui au-dessus du perron s'étend sur trois arcades et, à l'intérieur, s'approfondit à droite et à gauche en deux élégantes absides, puis par la frise du *piano nobile* sur laquelle se déroulent des rameaux de vignes chargés de grappes, et qui supporte elle-même une corniche couronnée de balustres. Cette riche diversité d'une construction dont tous les éléments sont pourtant très simples et cette appropriation des motifs classiques de l'architecture grecque et romaine au goût et aux habitudes du luxe de la Renaissance révèlent l'essence même du génie de Galéas Alessi qui créa toujours des harmonies nouvelles avec des thèmes depuis longtemps connus.

Par le même mérite vaut un des plus parfaits édifices de Gênes, la *Loggia dei Banchi*, aujourd'hui la Bourse, dont la construction fut commencée peu avant la mort d'Alessi, sur ses plans (1570). Rien de plus simple, et cependant rien de plus heureux : c'est une vaste loggia dont les arcs reposent sur des colonnes doriques géminées et portent un entablement ; au-dessus de cet entablement, une succession de grands cartouches de pierre, chacun d'eux surmontant un des arcs ; aux angles, de gros piliers carrés, formés de pierres de taille régulièrement entassées et divisées par des refends, enserrent l'édifice dans toute sa hauteur, jusqu'à la corniche ; les cartouches de la façade tournée vers le port sont ornés de beaux trophées d'armes élégamment sculptés. Dans cette vaste salle, d'une forte unité de lignes, l'air et la lumière entrent à flots par les larges baies. Cet art tout pénétré d'intelligence, et dont la séduisante beauté réside dans l'extrême propriété des termes, possède (peut-être avec plus

de grâce et moins de puissance), les qualités dont, à la même époque, faisait preuve, à Vicence et à Venise, le grand architecte Andrea Palladio.

L'influence de Galéas Alessi sur l'architecture génoise fut moins profonde qu'on ne pourrait le croire : un style comme le sien, remarquable

Giacomo della Porta. Nef de l'Annunziata del Vastato.

par la tenue, la cohésion et l'harmonie, plus que par l'éclat, est d'une imitation difficile. Les églises bâties à Gênes au XVIe siècle ne ressemblent guère à Sainte-Marie de Carignan. On ne retrouve un reflet du style d'Alessi que dans l'église San Siro, reconstruite à partir de 1575 ; d'ailleurs une décoration multicolore due à Rocco Pennone en a en partie défiguré au XVIIe siècle les trois jolies nefs que séparent d'élégantes colonnes

géminées de marbre blanc. Dans l'église du Gesù, Sant'Ambrogio, dont le milanais Pellegrino Tibaldi dessina la coupole et dont Domenico Ponsello dirigea les travaux, après 1587, le principe de la croix grecque n'a pas été conçu comme par Alessi dans l'église de Carignan : à peine l'extérieur de l'église a-t-il quelques lignes confuses; toute la pensée des architectes s'est portée sur l'intérieur qu'ils ont construit large et lumineux et décoré à profusion de marbres polychromes; ils ont préparé la place aux sculpteurs et aux peintres, et toute la famille des Carlone a rempli de statues baroques et de fresques théâtrales cette église où a été visiblement imité le style trop riche et trop profane du Gesù à Rome. Vers le même temps, Giacomo della Porta, le collaborateur de Vignole au Gesù de Rome, bâtissait à Gênes l'Annunziata del Vastato : là encore, l'extérieur est pauvre et laid, tandis que l'intérieur est surchargé de marbres, de dorures et de fresques ; les colonnes corinthiennes de marbre blanc, rehaussé de marbre rouge dans les cannelures, et d'ailleurs trop grêles pour leur hauteur, les chapelles des nefs mineures où se multiplient les colonnes torses, les frontons baroques, les anges de marbre, les voûtes et la coupole peintes et dorées, tout concourt à éblouir les yeux, mais ce concert bruyant ne satisfait ni la sensibilité, ni l'esprit.

Dans l'architecture des palais, le goût d'Alessi, pur et pondéré, fait place à un goût plus redondant. Giambattista Castello de Bergame, le peintre qu'une étroite amitié unit à Luca Cambiaso, donna, à peu près vers le même temps qu'Alessi, les dessins de plusieurs palais d'un art encore délicat, mais où le goût lombard de la décoration envahissante et luxuriante remplace déjà le goût classique des grandes lignes et des ordres architectoniques : dans le palais Carega-Cataldi (via Nuova), la façade ornée de pilastres cannelés est moins caractéristique que le charmant atrium et le grand vestibule du premier étage ; non seulement Castello en a peint les voûtes dans le goût de Perino del Vaga, mais au-dessus des pilastres il a multiplié des stucs imités de ceux du même maître ; le palais Raggio-Podestà, presqu'en face de l'autre, est orné sur la façade même de stucs plus tourmentés ; dans le palais Imperiali, sur la petite place commerçante que les génois appellent Campetto, les lignes de la façade sont simples, mais enrichies de stucs en haut-relief : hermès, masques, Amours assis sur des guirlandes, Priapes chargés de fruits, et, autour de ces motifs, mille rinceaux capricieux ; là encore, les galeries qui entourent la jolie cour intérieure, les voûtes de l'escalier et celles de la galerie du premier étage sont peintes de médaillons imités de ceux du palais Doria ; au XVIIe siècle, Ansaldo de Voltri combla les derniers vides

de la façade en y peignant Jupiter et les trois Grâces. Un tel palais, chargé d'exubérantes décorations, nous suggère l'image d'une vie pompeuse : mais il est envahi aujourd'hui par des bureaux de banque et de

G.-B. Castello. Palais Raggio-Podestà (Via Nuova).

commerce, car ce triste destin est souvent échu aux plus glorieuses des demeures génoises. Un petit palais de la famille Pallavicini, construit sur une rue montante, étroite et obscure, est décoré dans le haut de stucs plus riches encore que ceux du palais Imperiali : il est curieux de découvrir dans cette ruelle ces jolies divinités qui, grimpant ainsi d'étage en étage,

ont l'air de chercher la lumière. C'est évidemment sous l'influence de G.-B. Castello qu'a été exécutée cette ornementation, probablement par Andrea Semino. Quant au joli palais Brignole Durazzo (piazza della

Andrea Semino. Façade du palais Pallavicini (Salita Santa Caterina).

Meridiana), qui ne date que du XVIIe siècle, il évoque à la fois le souvenir d'Alessi et celui du Bergamasque, car si sa façade n'est pas sans analogie avec celle du palais Lercari-Parodi, son splendide vestibule à colonnes et à voûtes peintes rappelle beaucoup les galeries du palais Imperiali.

Toutefois l'influence de Galéas Alessi et de Castello s'exerça moins pro-

fondément à Gênes que celle d'un architecte lombard qui ne les valait pas mais dont le goût théâtral s'accordait avec celui de l'aristocratie génoise. Rocco Lurago, du Val d'Intelvi, dont la famille devait plus tard essaimer en Autriche, construisit vers 1566 pour le fastueux Niccolò Grimaldi, prince de Salerne, qu'on appelait « le Monarque », l'énorme et pesant

Vestibule dans le palais Brignole-Durazzo.

palais qui passa depuis aux Doria, ducs de Tursi, puis à la maison de Savoie, et où siège aujourd'hui le Municipe. Ses façades de pierres massives à refends très creusés manquent d'originalité, mais les deux grandes *loggie* qui flanquent l'édifice et surtout la belle cour, avec ses deux galeries superposées, aux arcades ouvertes, et d'où montent et descendent de larges escaliers, séduisent les yeux et l'imagination, par les longues perspectives qu'elles ménagent. Le fameux Palais Rouge ressemble au

palais Doria-Tursi par ses lignes massives et par les épaisses dépouilles de lion qui décorent ses fenêtres : ce lourd monument sans grâce ne peut pas être de Galéas Alessi, mais pourrait être de Rocco Lurago. Toutefois il est heureux qu'on l'ait moins imité que les galeries et les escaliers du

Rocco Lurago. Palais Doria-Tursi (Municipe). Via Nuova.

Municipe. Ce sont ces inventions que Gênes admira et voulut prodiguer : les architectures des tableaux vénitiens et de Luca Cambiaso y semblaient copiées dans le réel. Tous les grands rêvèrent d'habiter dans ces demeures aériennes.

Dès 1569, Giovanni Orsolino et Domenico Ponsello imitent l'escalier du palais de Niccolò Grimaldi dans le médiocre Palazzo Bianco. Si Scamozzi, qui vint à Gênes en 1612 fournir les plans du palais Elena de

Ferrari, négligea ces grandes perspectives intérieures, Rocco Pennone et Andrea Vannone les imitèrent en construisant l'escalier du palais ducal, brûlé depuis, et Bartolommeo Bianco de Côme en créa les exemples les plus parfaits dans trois chefs-d'œuvre : le palais Balbi, le palais Durazzo-Pallavicini et l'Université.

Nous savons peu de chose sur ce grand architecte lombard qui, s'inspirant de ces créations de Rocco Lurago, conçut et réalisa les plus belles

Rocco Lurago. Cour du palais Doria-Tursi.

cours intérieures où puisse se plaire une imagination fantaisiste. Il est probable que plusieurs membres de sa famille, voués au même art, travaillèrent à Gênes au XVIe siècle. Il y était lui-même établi au début du XVIIe. Mis en lumière par la construction du palais Balbi, il fut nommé *maëstro di camera*, c'est-à-dire premier architecte et ingénieur de la République, le 23 mars 1620. A ce titre, il travailla en 1625 aux fortifications de Gênes. Mais il se démit de sa charge, pour se dédier plus exclusivement aux grandes entreprises qu'il dirigeait pour les Balbi. Il laissa deux fils, l'un fondeur et sculpteur, l'autre architecte. On croit qu'il mourut en 1654.

Commencé probablement en 1609, le palais Balbi est extérieurement une haute construction nue et sévère qui rappelle le style des grands

palais génois du XVIe siècle, avant Galéas Alessi, mais sans qu'aucune fresque égaye le crépi de ses murs, comme dans la Préfecture ou le palais Luigi Pallavicini. Seulement, dès qu'on a gravi les trois marches du seuil, un spectacle inattendu frappe et retient le regard : un large atrium dont les fortes et légères colonnes doriques portent les arcs et les voûtes croisées ; un escalier de pierre s'en détache à droite ; au delà, une cour à

B. Bianco. Cour du palais Balbi.

ciel ouvert, entourée d'une galerie portée sur de pareilles colonnes, et au-dessus de laquelle, au premier étage, une seconde galerie se déroule entre de fins balustres ; plus loin encore, une grille, et, derrière, un étroit jardin d'orangers qui, entre les murs du palais, tend vers la lumière sa verdure éternelle, et ses fruits ou ses fleurs, et au fond duquel, dans une rocaille surannée, entre deux héroïques géants de marbre, jaillit une fontaine musicale. Du seuil, on devine à peine où finit cette succession de colonnes, tantôt dans le soleil et tantôt dans l'ombre. Si l'on gravit l'escalier, l'œil est plus étonné encore : à travers les colonnes de la galerie suspendue et par-dessus les arbres du jardin, un lointain horizon de ciel

colore la pierre de son reflet le plus souvent étincelant et chaud. On croirait monter dans un palais de légende, et pourtant toute la structure architecturale est robuste et sévère ; les éléments les plus simples suffisent à créer la plus poétique des demeures. Le génie de l'architecte a construit ce palais, charmant comme un rêve, dans la plus solide et puissante réalité.

La fin des travaux du palais Balbi fut conduite par un fidèle élève de

B. Bianco. Cour de l'Université.

Bartolommeo Bianco, Pier Antonio Conrado. Le maître était déjà absorbé par le plan d'un autre palais plus vaste encore, et qui fait face au premier, celui qui appartient aujourd'hui au marquis Durazzo-Pallavicini (commencé en 1620). C'est l'un des plus grands et des plus impressionnants de Gênes : sa large façade est haute et nue jusqu'à la grande et luxueuse corniche ; seul, un balcon de marbre à balustres l'égaye au milieu, et, isolé au-dessus de l'énorme rez-de-chaussée, permet à l'œil d'en mesurer la hauteur. Seulement, à droite et à gauche, le rez-de-chaussée se prolonge en deux ailes, aux lignes très simples, sur qui posent deux splendides *loggie*, de trois arcades très hautes couronnées de balustres. On

aperçoit au dernier plan d'autres ailes, et, du côté est, un jardin se déroule à leur pied sur une vaste terrasse : ainsi se détachent de l'ensemble, s'allègent dans le vide et s'offrent à l'air et à la lumière ces deux belles *loggie* qui font toute la grâce de l'édifice. Bartolommeo Bianco les a imitées de celles du palais Doria-Tursi, mais en les élevant plus haut, en les créant plus légères, en les plaçant devant l'horizon des abruptes collines

B. Bianco. Escalier de l'Université.

qui apparaissent entre leurs arcades comme un pittoresque fond de décor, il a renouvelé tout à fait, et rendu mille fois plus séduisante, la création de Rocco Lurago.

Les escaliers du palais Durazzo-Pallavicini ont été remaniés au XVIIIe siècle par Tagliafico, en sorte qu'on juge mieux de ce qu'en ce genre Bartolommeo Bianco a pu imaginer dans un grand espace, par l'exemple du palais de l'Université, tout voisin, qu'un Balbi lui fit construire pour le Collège des Jésuites (1623). Là, toujours par l'heureuse combinaison des éléments les plus simples, et avec une pleine logique, il

a créé des perspectives dont la fantaisie rappelle et égale les plus éblouissants décors de Paul Véronèse ; de l'inclinaison même du terrain, qui achève le versant abrupt de la colline, il a tiré un extraordinaire parti ; la succession des vestibules, des cours et des escaliers se divise en trois plans principaux : d'abord un bel atrium voûté où mène directement la porte du palais ; de là, vis-à-vis du seuil, vingt-trois degrés de marbre que gardent deux lions couchés montent à une grande galerie rectangu-

Loggia de la villa Paradiso (San Francesco d'Albaro).

laire posant sur des colonnes géminées qui supportent une autre galerie, elle-même portant une terrasse ; entre les quatre portiques ainsi disposés, une vaste cour reçoit la lumière du ciel ; mais les arcs des deux galeries sont eux-mêmes assez élevés pour qu'entre leurs baies le regard aperçoive la cime même de la colline et les arbres du beau jardin qui la couvre ; aussi pour joindre la cour du palais à ce jardin suspendu, des escaliers de marbre s'élèvent de palier en palier jusqu'aux balustres qui bordent les bosquets dont on ne voit pas la fin, et le regard, séduit par toutes ces perspectives régulières mais subtilement entrecroisées, imagine à ce palais magnifique et léger des profondeurs mystérieuses.

Après ce beau songe, combien paraît lourd le palais royal, (presqu'en face de l'Université), commencé vers 1650 pour les Durazzo par le lombard G.-A. Falcone, qui mourut lors de la peste de 1657, et auquel succéda Pier Francesco Cantone : pourtant la grande porte de la cour laisse découvrir du seuil tout le port, chargé de vaisseaux, et cette vue habilement ménagée ajoute son charme à cet immense et pesant palais. Les appartements extrêmement riches valent mieux que l'extérieur, qui

Villa Imperiali (Terralba).

cependant semble imité du palais Cambiaso, de Galéas Alessi ; mais toutes les proportions en étant changées, Alessi n'y aurait point reconnu son style.

C'est là le dernier palais génois où l'architecture de la Renaissance ait encore une part qu'il faille signaler. Dans l'Albergo dei Poveri, immense hôpital bâti non sans goût de 1655 à 1675 par G.-B. Grigo, Antonio Conrado, Girolamo Gandolfo et Antonio Torriglia, pour Emmanuel Brignole, qui le donna à la République, une jolie chapelle de marbre blanc rappelle un peu le vaisseau de Sainte-Marie de Carignan. Un biographe de Puget prétend qu'il dessina le plan de la coupole, qui abrite un de ses chefs-d'œuvre : mais rien ne démontre la véracité de cette assertion.

Pour avoir une idée complète de la grâce de l'architecture génoise il fau-

drait encore visiter les villas du XVIe et du XVIIe siècle qui parent les côtes du golfe. Outre celles que j'ai citées, et qui gardent l'empreinte si pure du génie d'Alessi, outre toutes celles dont les injures du temps ont défiguré les belles lignes et qui nous apportent un regret plus qu'un témoignage, il en est où survit tout l'esprit aimable et riche de la Renaissance : telle cette villa Salluzio ou Paradiso, sise sur la colline de San Francesco d'Albaro, ornée de fresques de Bernardo Castello et de Tavarone, et dont la grande loggia est ouverte à tous les souffles de la mer dont elle contemple le mouvant horizon, — telle la villa Imperiali dont le jardin de lauriers-roses tapisse le vallon de Terralba que San Francesco d'Albaro sépare de la mer; deux *loggie*, longues chacune de trois arcades, allègent cette construction régulière et rappellent celles du palais Doria, construites par Montorsoli ; des grisailles sont peintes sur les murs, et une fresque de Luca Cambiaso décore le plafond de la salle d'honneur ; mais ce qui y ajoute une séduction toute particulière, ce sont ces beaux escaliers qui, au-dessus d'une fontaine profonde, relient le jardin à la terrasse où s'élève la villa : une arcade, des rampes à balustres, quelques vases de marbre, — d'aussi simples moyens employés avec goût, dans un site riant et fleuri, suffisent à l'embellir et à nous toucher.

Jean Bologne. La Foi (Université).

La sculpture joue un rôle dans l'architecture génoise, comme dans toute celle de l'Italie, à la Renaissance. Mais aucun grand nom de statuaire n'illustra la cité. Après avoir travaillé à la chapelle Saint-Jean, les Della Porta sculptèrent des statues pour l'autel des Apôtres, au Dôme. En 1580 les Grimaldi appelèrent à Gênes Jean Bologne et son élève Francavilla, pour décorer leur palais et l'église San Francesco di Castelletto. Cette église fut démolie en 1797 ; les statues et reliefs qui l'ornaient furent partagés entre le palais Pitti et l'Université de Gênes où on admire encore six *Vertus* de bronze de Jean Bologne, élégantes et maniérées. J'ai déjà parlé des statues des Carlone au palais Doria ; leurs élèves, — Leonardo Ferrandina, Martino Rezi, Domenico Scorticone, etc. — furent

nombreux mais obscurs. Le seul sculpteur génois qui honora sa patrie entre l'époque des Carlone et le XVIIIe siècle fut Filippo Parodi (1630-1708), le père des deux peintres connus, Giambattista et Domenico. Elève du Bernin, Filippo Parodi a travaillé surtout à des sculptures architecturales, et l'exemple de Puget qu'il vit à l'œuvre, à Gênes même, l'in-

Chapelle des Apôtres (Cathédrale).

fluença certainement : les deux puissants *termini* qu'il a sculptés pour la porte du palais Brignole-Durazzo (piazza della Meridiana) déploient la même force héroïque que ceux de Puget à l'Hôtel de Ville de Toulon, et il a vraiment fait vivre les deux Tritons géants dont il a tordu les corps épais sur les parois de la fontaine du palais Raggio-Podestà (via Nuova) et qui y soutiennent de leurs bras musclés la terrasse qui surplombe la cour et mène aux jardins perchés sur la colline. C'est dans ces brutales et savou-

reuses fantaisies qu'il a donné la mesure de son talent plus que dans le saint Jean Baptiste de Sainte-Marie de Carignan, ou dans la tombe de Vincenzo Gentile à Santa Maria di Castello, ou dans tant d'autres œuvres où s'épanouit le style baroque. Cet artiste fortement doué vécut malheureusement dans un âge où le goût du colossal et du pompeux étouffait le

Filippo Parodi. Fontaine du palais Raggio-Podestà.

goût des simples harmonies : s'il fût né un siècle plus tôt, Galéas Alessi aurait sans doute trouvé en lui le créateur des dieux dignes d'habiter ses palais, d'en décorer les portes et les corniches, ou de peupler ces grands jardins aux romanesques fontaines qu'il avait dessinés autour des villas patriciennes de San Francesco d'Albaro, de Borgo San Vincenzo ou de Sampier d'Arena.

Luca Cambiaso. Fresque du palais De Mari. (Palazzo della Meridiana).

CHAPITRE VII

LA PEINTURE GÉNOISE

Pendant la première moitié du XVIe siècle, il y eut des peintres à Gênes, mais il n'y eut pas à proprement parler d'école génoise. Carlo Braccesco, l'élève préféré de Mantegna, puis Perino del Vaga y travaillèrent pour les Fregoso et les Doria et formèrent des élèves sans qu'il naquit un art vraiment local. Antonio Semino (1485-1547) et son ami Teramo Piaggia avaient imité d'abord le style composite de leur maître Lodovico Brea, puis les tableaux calmes, graves et riches de Francesco Sacchi : la venue de Perino del Vaga leur révéla l'art de Raphaël et ils s'efforcèrent au grand style ; le *Martyre de saint André* (aujourd'hui dans l'église Sant' Ambrogio) qu'ils ont signé ensemble est une œuvre un peu confuse où se mêlent des personnages de fresques romaines et des figures de style flamand : on y remarque de jolis morceaux, comme le groupe de cette jeune femme accroupie avec son enfant, au premier plan, mais peu d'unité et peu de sentiment.

Un peintre lombard, établi à Gênes au temps où y travaillait Sacchi, Agostino Calvi, mit ses deux fils, Lazzaro et Pantaleo, à l'école de Perino del Vaga ; Pantaleo, qui lui-même eut quatre fils peintres, ne fut qu'un

praticien médiocre, mais Lazzaro Calvi, le meilleur élève de Perino, peignit avec fougue de nombreuses fresques, notamment un *Siège de Jérusalem* dans l'ancien palais Cambiaso : cet homme, emporté et batailleur, l'ennemi juré des fils et des élèves du vieux Semino, mena, comme tant

Antonio Semino et Teramo Piaggia. Martyre de saint André. Eglise Sant'Ambrogio.

d'artistes de ce siècle, une vie orageuse et passionnée, ce qui ne l'empêcha pourtant pas d'avoir l'originalité de mourir à cent cinq ans (1502-1607).

Il vit donc l'école de peinture génoise naître, croître et s'épanouir avec son jeune rival, Luca Cambiaso, et il en conçut un âcre dépit. Luca Cambiaso, que les français ont surnommé le Cangiage, et que, jusqu'au XVIIIe siècle, on a tant admiré, ne fut pas un grand génie ; mais, sensitif et

doué d'une facilité extraordinaire, il arriva à l'âge d'homme au moment où Galéas Alessi transformait Gènes et y dressait tant de palais : il fallait à ces demeures orgueilleuses une décoration qui eût de la richesse, de l'éclat et même de l'emphase, car le XVIe siècle italien aima le faste, les grands gestes, l'exaltation et nulle part ce goût ne triompha plus qu'à Venise et à Gènes : après Alessi, Luca Cambiaso sembla né pour le satisfaire. Il fut à la fois le Véronèse et le Tintoret génois.

Palma Vecchio ou Luca Cambiaso. Sainte Famille. Palazzo Bianco.

Son père, peintre sans talent, s'était enfui de Gènes en 1527 à l'approche des bandes sauvages du connétable de Bourbon et s'était caché à Moneglia, au sud de Chiavari ; c'est là que naquit Luca, dans ce nid d'aigle posé entre la montagne et la mer. Son père guida sa précocité extraordinaire et lui transmit son admiration pour le style de Perino del Vaga et de Raphaël. Luca y ajoutait une grandiloquence naturelle, dont il donna un exemple dès l'âge de dix-sept ans, en peignant à fresque la fuite des enfants de Niobé sous les flèches d'Apollon, dans le palais d'Antonio Doria. Sans doute n'eût-il été qu'un de ces décorateurs hâtifs et superficiels que le XVIe siècle produisit en grand nombre, s'il n'avait

rencontré Galéas Alessi et le lombard Giovanni Battista Castello de Bergame : Alessi le poussa à serrer son dessin, à contraindre sa nature exubérante, à préférer le travail réfléchi à l'improvisation verbeuse. G.-B. Castello, celui qu'on appelle le Bergamasque, le plus élégant et le plus raffiné des décorateurs qui depuis Perino et Lucio Romano, ont embelli Gênes, se lia d'une étroite amitié avec Luca Cambiaso, et leur collaboration fréquente apprit à Luca le souci du détail séduisant et fin, la

Luca Cambiaso. Portrait du peintre par lui-même.

science de la composition harmonieuse, l'intelligence du décor architectural ; il lui enseigna même la sculpture. La période où ils influèrent ainsi l'un sur l'autre fut la plus brillante de la carrière du Cangiage.

Quand le Bergamasque eut quitté Gênes, Luca que minait un amour impossible pour une sœur de sa femme se laissa aller à un style terne, sombre et négligé. Philippe II l'appela à l'Escurial pour y terminer des travaux commencés par le Bergamasque. Il y mourut de son désespoir d'amour en 1585, âgé de cinquante-huit ans.

Ses œuvres remplissent Gênes : fresques dans les palais Parodi,

G. Grimaldi, Doria, dans la villa Imperiali, à San Matteo, au Dôme, tableaux dans toutes les églises et toutes les galeries, au Palazzo Bianco et au Palazzo Rosso, il ne faut pas chercher à dénombrer son œuvre extrêmement multiple. Presque toujours il évoque le souvenir des grands peintres de Venise, ses contemporains : on lui a parfois attribué cette charmante Madone entre deux saints qui porte l'enfant Jésus auquel le petit saint Jean tend une corbeille de fleurs (Pal. Bianco), et qui semble dans ses tons veloutés et vaporeux une œuvre de Palma Vecchio ou de la jeunesse de Titien ; sa *Pietà* du Palazzo Bianco, celle de sainte Marie de Carignan avec, au dernier plan, la colline où les trois croix se détachent sur un ciel fumeux, sa dramatique *Crucifixion* de l'Annunziata, ne les dirait-on pas directement imitées du Tintoret? Cette toile célèbre où il s'est représenté peignant le portrait de son père, double portrait d'un ton noir, grave et triste, fait penser aussi aux énergiques portraits de Tintoret. C'est le même maître encore qu'évoquent les fresques tourmentées de l'ancien palais Grimaldi (palazzo della Meridiana), où il a peint dans les arcs de la grande salle des batailles sur terre et sur mer dans un style lourd et déclamatoire, mais impressionnant, sombre, furieux. D'autres fois ce virtuose imite le style de Raphaël, soit dans

Luca Cambiaso. Pietà (Sainte Marie de Carignan).

des *Vierges* aimables et douces, soit plus souvent dans des fresques et des tableaux plus mouvementés, — supplices ou martyres, — dans lesquels il multiplie à plaisir les prouesses de dessin et de perspective, les raccourcis audacieux, les enchevêtrements de corps secoués par l'action ou la douleur, les superpositions de plans : voyez son *Apollon et Marsyas*, sa *Lapidation de saint Etienne*, son *Enlèvement des Sabines* (plafond de la villa Imperiali).

Luca Cambiaso. Présentation au Temple. Fresque de la chapelle Lercari (Cathédrale).

Ses chefs-d'œuvre ornent la chapelle Lercari, à San Lorenzo. Il y travailla avec le Bergamasque, qui décora la voûte, modela les stucs et sculpta la statue de la Prudence qu'y accompagnent des *Vertus* de G. Paracca et de B. Perolli. Cambiaso peignit sur les murs deux grandes fresques, le *Mariage de la Vierge* et la *Présentation de Jésus au temple*, et exécuta le triptyque placé au-dessus de l'autel, une *Adoration des Mages*. On lui a même attribué souvent l'une des quatre statues. Les deux fresques semblent des pastiches de Véronèse : dans le *Mariage de la Vierge*, le grand-prêtre debout, digne et superbe, au milieu de la foule, bénit les époux dont l'humilité n'est pas sans affec-

tation, et autour de lui, sous un grand portique, des jeunes hommes aux vêtements roses, bleu pâle ou or, gesticulent harmonieusement. La *Présentation* a lieu dans le même splendide décor architectural : une large tribune que ferment des balustres et de légères colonnes, puis une coupole ornée de riches bas-reliefs, d'autres voûtes portées par des colonnes et fuyant vers une lointaine perspective de ciel brumeux et doux ; dans ce décor de marbre, une foule qui se presse avec de beaux gestes nobles, la

Ecole de Luca Cambiaso. La femme adultère (Palais Royal).

Vierge agenouillée avec ferveur, et le grand-prêtre qui gravement et paternellement tient l'Enfant dans ses bras ; et, sur toute cette scène, une lumière vive, aux brusques contrastes d'ombre, allume, sur les personnages drapés, de beaux tons verts, jaunes et roses.

Un tel art, mouvementé, grandiose et coloré, convenait à cette cité. Il ne manquait à Luca Cambiaso pour égaler son style à celui des vénitiens qu'une personnalité plus profonde et plus volontaire. Il a multiplié les esquisses charmantes, d'une grâce toute spontanée et d'une saveur ardente : mais il ne marchait pas vers un seul idéal, il brûlait d'égaler la gloire de Raphaël, et il oubliait dans la fièvre de l'exécution la fraîcheur

de ses sensations premières. S'il n'avait jamais été que *lui*, comme il est *lui* dans ses dessins, nous lui devrions plus que des décorations pompeuses et des tableaux de salon.

Toutefois, tel qu'il fut, il fonda une école vivace là où il n'y avait avant lui que des peintres isolés. Cette école dut beaucoup aussi à G.-B. Castello. Il avait été conduit enfant à Gênes par le peintre Aurelio Busso et y avait été abandonné : recueilli par Tobia Pallavicino, qui l'envoya à Rome achever son éducation d'artiste, il décora d'abord, à son retour, le palais de son bienfaiteur (aujourd'hui palais Carega-Cataldi).

G.-B. Castello. Plafond du vestibule du palais Carega-Cataldi.

Sculpteur, architecte, peintre, décorateur, il continua les traditions de Perino del Vaga : ses stucs du palais Raggio-Podestà, son plafond du vestibule du palais Carega-Cataldi, ses plafonds du vestibule et de l'escalier du grand palais Imperiali, piazza Campetto, son plafond de la chapelle Lercari, au Dôme, ont tous la même grâce délicate et spirituelle. La fantaisie ornementale, d'un goût toujours pur, égale la finesse des médaillons où l'on voit des dieux souriants et charmants trôner sur les nuages ou s'envoler dans l'azur : le plafond du palais Cataldi est à cet égard un chef-d'œuvre exquis. Tous les dieux de l'Olympe, vêtus de robes claires, y apparaissent aux retombées des voûtes, tous beaux, légers, gracieux, naturels et vivants, et cette décoration toujours spirituelle enrichit les voûtes sans les surcharger, les colore sans rompre la

finesse des lignes architecturales : ce sont des ensembles charmants qui satisfont sans réticence à la fois les yeux et l'esprit. G.-B. Castello a peint aussi quelques tableaux d'une belle tenue : un *Saint Sébastien* (dans l'église de ce nom), un Christ entre saint Pierre et saint Matthieu, à San Matteo, etc. Mais ses décorations font sa vraie gloire ; elles

G.-B. Castello. Salle dans le palais Carega-Cataldi.

ne suffirent pourtant pas à l'enrichir : en 1576, il chercha fortune en Espagne où Philippe II employa son talent à l'achèvement de l'Escurial. Il mourut avant d'y avoir terminé son œuvre, en 1579.

Cesare Corte, venu de Pavie à Gênes, Bernardo Castello, Francesco Spezzino, Lazzaro Tavarone continuèrent les traditions du Bergamasque et du Cangiage. La plupart furent, comme tant d'artistes de cet âge, des esprits curieux, lettrés et ornés : Corte mourut dans les prisons de l'Inquisition ; Bernardo Castello, maniériste assez fade, fut cependant chanté par le cavalier Marin et par le Tasse dont il illustra la *Jérusalem déli-*

vrée. Tavarone, le plus fécond de ces peintres, a couvert de ses fresques la plupart des palais de Gênes, et pasticha avec une facilité inlassable le style le plus emphatique de Luca Cambiaso. Son succès lui valut d'être

G.-B. Castello. Vestibule du palais Carega-Cataldi.

appelé à l'Escurial pour terminer les travaux de son maître, mais il revint fidèlement dans sa patrie illustrer les salles de bal de l'aristocratie : il y mourut à soixante-quinze ans, en 1641. Plus personnel est le Paggi (1554-1627), le meilleur élève de Cambasio. C'était un gentilhomme, fier de sa naissance, d'humeur violente, et qui dut s'exiler vingt ans de Gênes, après un meurtre : il peignit à Florence le cloître de Sainte-Marie-Nouvelle, et revint dans sa ville natale où ses fresques et ses tableaux furent extrême-

ment recherchés. L'influence de la Toscane avait fait de lui un dessinateur scrupuleux, tandis que la plupart des peintres génois, séduits surtout par l'art vénitien, ne prétendaient qu'à être d'éclatants coloristes. Presque tous ses tableaux représentent des drames religieux : le meilleur est peut-être cette *Nativité* qui orne l'autel de la curieuse petite église San Pietro dei Banchi. Il eut pour élèves les Montanari, G.-D. Cappellino, Castellino Castello, et Domenico Fiasella de Sarzane (1589-1669) qui développa à Rome, dans l'atelier du Guide, sa virtuosité naturelle et son maniérisme théâtral. Luciano Borsone introduisit à Gênes, comme Fiasella, les mises en scène conventionnelles des bolonais et les gros effets nocturnes du Guerchin ; il peignit quelques bons portraits ; son fils Francesco, peintre de marines, s'établit en France où Louis XIV l'accueillit avec faveur.

Au contraire de Fiasella et de Borsone, Giovanni Andrea Ansaldo, Giulio Benso et les Carlone représentent vraiment le style génois. Ces décorateurs prestigieux connurent la gloire et ils mériteraient d'échapper à l'oubli dont ils sont maintenant accablés : ils ne furent pas des délicats, mais aux voûtes des riches églises de ce temps et des grandes salles des palais, ils ont, avec une facilité de virtuoses, créé un monde aérien, plus proche du théâtre que du réel, et qu'ils éclairent parfois de couleurs chaudes et vivaces, qui séduisent, réjouissent et amusent nos yeux. G.-A. Ansaldo da Voltri (1584-1638) étudia dans l'atelier d'Orazio Cambiaso, fils du Cangiage, dont il copia les fresques avec passion ; comme lui, il se plut aux effets de perspective, aux compositions touffues, aux tons contrastés. Son œuvre capitale est la fresque de la grande coupole de l'Annunziata : la peinture y couvre toutes les parois que laissent vides les dorures : au fond de la lanterne, plane Dieu le Père, parmi des angelots qu'enveloppent des nuages ; un autre nuage épais et gris se déroule sur la courbe de la coupole et un vol d'anges éperdu mais gracieux y tourbillonne ; au-dessous, dans l'azur du ciel d'un bleu trop cru, la Vierge est emportée vers le paradis ; des bienheureux, groupés sur une nuée, la regardent monter vers Dieu, et, plus bas encore, à la hauteur du tambour, les apôtres assemblés parmi les colonnes torses que le pinceau du peintre a ajoutées aux cariatides d'or et à la balustrade de l'architecte, contemplent avec ravissement l'assomption de Marie. Tandis qu'Ansaldo peignait la coupole de l'Annunziata, Giulio Benso (1600-1667), son émule, y peignait la voûte du chœur : on ne reconnaît guère dans cette œuvre le style du Paggi, son maître. Sans doute cette Assomption de la Vierge, au milieu d'un tourbillon d'anges, dans un ciel d'apothéose, n'a rien de profondément

chrétien ; mais cette église, couverte de dorures et de marbres éclatants, ne réclamait pas une décoration sévère : devant cette œuvre légère et étince-

Giulio Benso. La rencontre de saint Anne et de saint Joachim.
Fresque à l'Annunziata del Vastato.

lante, on songerait aux féeries de Tiepolo si la couleur était moins crue et plus aérienne. Derrière l'autel, une autre fresque de Benso représente la *Rencontre de sainte Anne et de Joachim :* au-dessus des personnages, peints avec vigueur mais confusément, se déploie une admirable architecture dont la perspective élégante et légère évoque celles de Véronèse.

C'est à l'Annunziata encore que nous trouvons les œuvres des Carlone. Cette famille issue des confins de la Suisse et de la Lombardie donna au moins dix artistes à Gênes, au Piémont, au Milanais et jus-

Giulio Benso. Assomption. Voûte du chœur de l'Annunziata del Vastato.

qu'à l'Autriche. Architectes, sculpteurs et peintres, ils ont travaillé à San Lorenzo, au palais d'André Doria, dans nombre d'autres églises et demeures de Gênes. Les principaux peintres de cette famille, Giovanni (1590-1630) et Giovanni-Battista (1594-1680), étaient les fils du sculpteur Taddeo Carlone, l'auteur du Neptune géant des jardins Doria. Ils ont tra-

vaillé ensemble à Gènes et aux Théatins de Milan. Mais Giovanni-Battista Carlone, survécut longtemps à son frère et déploya un talent plus vaste. Elève du Passignano, à Florence, il obtint à son retour à Gènes un succès considérable : fresquiste habile, coloriste chaleureux, dramatiste fougueux et fier, il a illustré les palais et les églises de la ville de scènes d'opéra. Il enthousiasmait Puget que d'ailleurs ravissait le Cangiage. Il y a une

G.-B. Carlone. La chute de Simon le Magicien. Voûte de San Siro.

belle emphase dans ses peintures de la voûte de San Siro, où il a représenté dans des décors pompeusement romains la *Vocation de saint Pierre*, son *Martyre*, et la *Chute de Simon le Magicien*. Dans le chœur, il a peint des scènes de la vie de saint Cyr, patron de l'église. Toutes ces scènes sont composées avec clarté et avec un vrai sens dramatique ; les morceaux sont souvent d'une fière tournure ; hormis des bleus criards que le temps a peut-être aigris, la couleur est d'une tonalité chaude qui s'harmonise avec la riche architecture de l'église. C'est avec son frère qu'il a

exécuté les fresques de l'Annunziata, dans la nef, parmi les compartiments carrés ou triangulaires que l'architecture rehaussée d'or dessine sur les voûtes. Ces fresques aux tons crus racontent la vie du Christ, dans un style trop facile dont l'afféterie manque de sincérité ; elles sont très inférieures à celles de San Siro ; pourtant les anges musiciens peints au-dessus des fenêtres sont d'une élégance aimable et séduisante. Les fils

G.-B. Carlone. Les Parques (Plafond du Palazzo Rosso).

de G.-B. Carlone furent peintres, eux aussi : le meilleur des deux, Giovanni Andrea, imitateur des vénitiens, a peint dans une grande salle du Palazzo Rosso un plafond où il a assemblé les *Trois Parques* dans un nuage de féerie.

Les Piola ont continué le même style mondain, mais en l'alanguissant davantage. Pellegro Piola (1617-1640) imita dans sa courte carrière la préciosité du Parmesan et forma son frère Domenico (1628-1703), fresquiste fécond, éclectique et facile. On voit de lui au Palazzo Bianco les allégories des *Vertus* théologales, d'un clair obscur habilement imité du Corrège et d'une suavité sentimentale qui conviendrait à un oratoire fleuri et par-

fumé. Un des plafonds qu'il a peints pour le Palazzo Rosso, œuvre franchement païenne, figure la perspective d'une colonnade riche et légère, peuplée de satyres et de nymphes riantes, et qui plonge dans un beau ciel brumeux où Bacchus, entouré d'Amours volages, répand les trésors

Pellegro Piola. Sainte Famille. Fresque dans la via degli Orefici.

de l'automne. Il ne manque à ces fresques qu'un coloris assez estompé pour achever notre illusion. Tiepolo a certainement connu ces œuvres d'une fantaisie aimable, Fragonard s'en souviendra : le peintre de Grasse est de même race que ces peintres des palais de Gênes, et leur idéal est le même ciel mythologique, dont des déesses enrubanées peuplent les nuages.

Les Carlone et les Piola eurent jusqu'en plein XVIIIe siècle des succes-

seurs dont le maniérisme facile et l'excessive suavité tournent tout à fait au mauvais goût : les fils du sculpteur Filippo Parodi, Domenico (1668-1740) et Giambattista (1674-1730), et Pellegro Parodi, fils de Domenico, élèves du vénitien Bombelli et de Carlo Maratta, Bartolommeo Guidobono (1654-1740) qu'on a surnommé le Prêtre de Savone, et dont les

Domenico Piola. L'Automne (plafond du Palazzo Rosso).

trop élégantes peintures religieuses d'un fin coloris blond feraient de jolies décorations de boudoirs, Gregorio Defferari (1644-1726) et son fils Lorenzo (1680-1744), médiocres pasticheurs du Corrège, G.-B. Gaulli dit le Baciccio, G.-R. Badaracco, Fr. Bruno, etc.

Outre ces décorateurs, l'école génoise posséda des peintres de genre qui ne manquèrent ni de saveur ni d'originalité. Le plus fortement doué, Bernardo Strozzi (1581-1644), surnommé le Capucin puis le Prêtre génois, peintre énergique, caractère fantasque, tantôt dévot jusqu'à se

jeter dans un cloître, tantôt profane jusqu'à fuir son couvent pour les grands chemins, se forma par l'étude des œuvres du Caravage. Ses fresques à San Domenico et ses tableaux religieux ne valent pas ses études franchement réalistes. Son dessin large et net, sa couleur lumineuse, onctueuse, tendre et généreuse à la fois, se rapprochent beaucoup du dessin et de la couleur de Murillo : pourtant ils n'ont pu se connaître et on ne cite pas de toiles de Strozzi dont Murillo se soit inspiré. Comme Murillo, Strozzi

Bernardo Strozzi. Saint Paul (Palazzo Rosso).

excelle dans les interprétations directes de la réalité la plus immédiate. Son *Saint Paul* du Palazzo Rosso n'est qu'un portrait naturaliste, d'une touche énergique; de même sa *Vierge* n'est qu'une paysanne vêtue de couleurs chaudes et superbes ; il y a dans son *Pifferaro* ou cette joyeuse *Cuisinière plumant une volaille* de la même galerie infiniment plus de talent, de couleur, de vigueur et de vie que dans sa molle et banale *Vierge* du Louvre ; il a peint aussi d'excellents portraits : un *Evêque*, dans la galerie Durazzo-Pallavicini, une *Musicienne* au musée de Dresde. Dans toutes ces toiles, la couleur éclate avec splendeur à côté d'un clair-obscur très assombri : des tons rouges, bleus, verts, jaunes, francs et parfois auda-

cieux, se nuancent cependant çà et là dans les demi-teintes les plus douces. Dans sa *Cuisine* du Palazzo Rosso, ce qu'il s'est plu à faire resplendir, c'est, dans une pièce grise et enfumée, près d'un feu qui couve, la gorge rose et le châle blanc d'une femme du peuple et la plume soyeuse d'une volaille.

Le Strozzi mourut à Venise où il s'était réfugié après s'être échappé de son couvent : il y peignit un plafond de la bibliothèque de Saint-Marc.

Bernardo Strozzi. Le Pifferaro (Palazzo Rosso).

A Gênes, il avait formé quelques élèves, notamment Giovanni Andrea Defferari (1598-1669) et Antonio Travi (1614-1668), dit le sourd de Sestri, paysagiste brillant mais superficiel, qui subit aussi l'influence d'un autre paysagiste génois, Sinibaldo Scorza (1589-1631).

Très différent du Strozzi, Giovanni Benedetto Castiglione (1616-1670), le plus délicatement spirituel des peintres de Gênes, conquit plus de gloire encore par ses fantaisies légères et menues que Strozzi par ses toiles naturalistes et fortes. Graveur habile, dessinateur imaginatif, peintre pétillant, il dut beaucoup à l'étude des œuvres flamandes, si nombreuses à Gênes, et à ses voyages dans toute l'Italie. Il se fixa à Mantoue, mais sans cesser

de travailler pour Gênes où ses œuvres sont nombreuses, comme du reste dans l'Europe entière. Ce fantaisiste ne dédaigna pas la peinture religieuse, mais la traita dans un sentiment purement pittoresque : les scènes de la Bible et de l'Évangile ne sont pour lui qu'un prétexte à grouper dans un agréable désordre des personnages variés et des animaux. Son *Adoration des Bergers* de l'église San Luca que l'on tient souvent pour son chef-d'œuvre a tourné au noir, comme la plupart

Bernardo Strozzi. Intérieur de cuisine (Palazzo Rosso).

de ses toiles, mais nous pouvons y admirer pourtant un coloris qui ressemble par sa vivacité claire à celui de Rubens, la figure de la Vierge, si gracieusement maternelle, l'enfant Jésus, habilement éclairé, les bergers très justement observés et dont l'un s'efforce avec une conviction amusante de divertir l'enfant Jésus en lui jouant du basson, et sur tout cela les beaux anges qui planent au-dessus de la crèche dans la pénombre qu'éclaire seule la blancheur de leurs vêtements. Le *Voyage d'Abraham* du Palazzo Rosso, qui a pour pendant le *Voyage de Jacob* du Palazzo Spinola (via Nuova), ressemble, non plus à un Rubens, mais à un Rembrandt : Abraham, drapé à l'orientale et coiffé d'un turban, monte

un cheval blanc et domine la foule d'hommes, de femmes, d'enfants, d'animaux domestiques qui font halte avec lui dans un beau paysage : sans doute la montagne abrupte, quelques tons d'un rouge vif, une blanche épaule de femme mollement penchée nous rappellent que le tableau est italien ; mais le costume d'Abraham, son grave visage penché vers ceux qui l'entourent et la tonalité de l'ensemble, qui a du reste trop tourné au noir, témoignent d'une imitation volontaire du maître hollandais. La même galerie possède un *Satyre* assis, et la galerie Durazzo-Pallavicini un *Sacrifice à Pan* qui sont tout à fait dans le goût païen de la Renaissance : ces fantaisies pleines de verve valurent à Castiglione le surnom de *Grechetto*, qu'ont popularisé ses estampes, où il imite le faire de Rembrandt, mais où il met une ironie dont Rembrandt ne se souciait pas.

G.-B. Castiglione. Adoration des Bergers (église San Luca).

Comme animalier et comme peintre de genre on a souvent comparé G.-B. Castiglione aux flamands et aux hollandais, qu'il imita très consciemment, sans atteindre aux mêmes délicatesses de pinceau. Les nombreux flamands qui vinrent travailler à Gênes y exercèrent une influence notable : parmi leurs imitateurs, on cite Stefano Camogli et Antonio Maria Vassallo, peintres de fleurs, Carlo Antonio Tavella (1668-1738), fin paysagiste, Alessandro Magnasco, dit le Lissandrino (1681-1747), qui peignit des jeux, des fêtes, des intérieurs de cabarets, des moines et des soldats, en de petits tableaux minutieux et noyés d'ombre. Valerio Castello hésita entre l'influence des peintres de Parme et celle de Van Dyck, qu'il a très habilement pastiché ; mais ses élèves G.-B. Merano et Bartolommeo

Biscaino, imitèrent plus résolument la manière du Parmigiano, sans égaler sa grâce, et, même lorsqu'ils voulurent imiter les petits maîtres du nord, restèrent des italiens épris de beaux gestes et de rythmes élégants.

Gênes en effet, malgré sa richesse en œuvres des Flandres, est plus riche encore en grands tableaux italiens du XVIe siècle. L'église San Stefano possède une *Lapidation de saint Etienne* de Jules Romain (1530) que Luca Cambiaso a imitée. Les graves et sombres portraits vénitiens

École vénitienne ou génoise du XVIe siècle. Portrait (Palazzo Rosso).

dans la manière de Pâris Bordone, du Tintoret et de Morone sont nombreux dans les palais publics ou privés. La cathédrale possède une *Crucifixion* du Baroche, œuvre d'une douceur trop molle, séduisante pourtant, avec un charmant vol d'anges dans le ciel entr'ouvert, et qui passe pour le chef-d'œuvre de ce maître de l'école romaine affadie et déchue. Le pisan Aurelio Lomi apporta à Gênes même les méthodes expéditives de la décadence florentine. Les œuvres des bolonais et des éclectiques encombrent les galeries génoises : du reste il y a d'élégants morceaux dans l'*Assomption* du Guide, à Sant'Ambrogio, et sa *Charité romaine* de la

galerie Durazzo-Pallavicini fut célèbre ; le palazzo Rosso possède une *Annonciation* de Louis Carrache et un *Dédale et Icare* d'Andrea Sacchi, qui sont d'un dessin savant et délicat ; le Guerchin et le Dominiquin sont représentés aussi dans plusieurs palais. De l'âpre et brutal Michel-Ange de Caravage, le Palazzo Rosso possède une *Résurrection de Lazare* et le palazzo Balbi une *Conversion de saint Paul* peintes avec une belle

Pâris Bordone. Portrait (Palazzo Rosso).

énergie. Il est curieux que Gênes, si riche en œuvres flamandes et italiennes, soit si pauvre en œuvres françaises et espagnoles, malgré la fréquence des relations entre la république et les cours de Paris et de Madrid. On voit bien une salle espagnole, au Palazzo Bianco : mais, sauf une jolie *Fuite en Egypte* de Murillo, elle ne contient guère que des copies.

D'ailleurs, lorsqu'on s'éloigne de Gênes, tant de tableaux inégaux et divers s'effacent et s'oublient : que reste-t-il alors, de tant de scènes mouvantes et colorées, qui dans notre mémoire se distinguent essentiellement de ce que l'on voit dans les autres villes d'Italie ou de Flandre ? que reste-

t-il qui nous semble vraiment propre à la ville des palais, qui n'appartienne qu'à elle ? Ce n'est ni la gravité consciencieuse de Lodovico Brea, ni l'humour réaliste du Strozzi, ni la légère fantaisie de Castiglione. Mais les plafonds du Bergamasque, les fresques emportées du Cangiage, les

Le Baroche. Crucifixion (Cathédrale).

coupoles radieuses de Benso ou des Carlone, les ciels mythologiques des Piola, toutes ces architectures imaginaires que leurs pinceaux ont ajoutées à celles d'Alessi et de ses élèves amusent notre souvenir. Voilà ce que bien avant Tiepolo ont créé les génois. Moins la malice gauloise mais avec plus d'audace, c'est l'art délicieusement frivole de Fragonard, avec tout ce lyrisme du génie italien qu'il répandra dans ses peintures de Grasse. Au-dessus des salles de plaisir des grands palais de marbre ou aux voûtes des églises do-

rées les peintres génois ont évoqué un monde idéal plus orgueilleux, plus fastueux, plus passionné, plus libre, plus abandonné, plus tentateur que le nôtre. Les déesses de l'Olympe païen s'y mêlent aux anges des Assomptions. Des colonnades dressées dans un ciel de féerie y continuent les colonnades

Murillo. La fuite en Egypte (Palazzo Bianco).

des salles de fête. Des nuées lumineuses peuplées d'esprits ailés s'entr'ouvrent au-dessus de palais dignes d'Armide ou de Roland. Ce sont des rêves de contes lyriques, tantôt riants et tantôt passionnés, où beaucoup d'emphase s'ajoute à un peu d'ironie ; et la légère clarté qu'ils répandent aux voûtes de ces demeures était bien faite pour illuminer les loisirs de ces génois qui avaient jadis conquis l'Orient, pénétré plus loin que Golconde et rapporté d'Asie des trésors fabuleux.

Rubens. Bacchanale (Palazzo Bianco).

CHAPITRE VIII

RUBENS, VAN DYCK ET PIERRE PUGET A GÊNES

Malgré l'éclat de l'art génois au XVIIe siècle, Gênes retire plus de gloire encore des séjours qu'y firent Rubens, Van Dyck et Puget, et des œuvres qu'ils y ont laissées, que de celles des Carlone et des Piola. Rubens et Puget ont de la fougue, Van Dyck de la noblesse : ces qualités devaient séduire les familles patriciennes de cette république. Non seulement elles accueillirent ces grands artistes, mais elles recherchèrent leurs œuvres même lorsqu'ils eurent quitté l'Italie : Gênes est une des villes où l'on juge le mieux de leur génie.

On a cru longtemps que Rubens avait séjourné plusieurs années à Gênes : il n'en est rien. Il y accompagna son maître, le duc de Mantoue, de juillet à septembre 1607 ; s'il y était passé auparavant, il ne s'y était arrêté qu'à peine. M. Armand Baschet a prouvé, en publiant les archives de Mantoue, cette courte durée du séjour de Rubens à Gênes et à Sampier d'Arena, où le marquis Giannettino Spinola et son beau-père, le

marquis Grimaldi, reçurent le duc avec magnificence. Les loisirs de cet été passé par Vincent de Gonzague dans la fastueuse villa Grimaldi sont décrits d'une façon amusante dans une lettre d'un personnage de sa suite : « Le temps se passe en causeries charmantes, entre cavaliers et dames ; ce ne sont que comédies et musique excellente... Des concerts se donnent sur les plages, on fait aussi de petits banquets particuliers fort somptueux, avec intervention de belles nymphes. Bref, tout est charme et délices. » Rubens pourtant travailla plus qu'il ne se divertit, car le nombre des œuvres qu'il peignit pour Gênes et le grand album de cent trente-neuf planches où il a dessiné les palais génois et dont il publia les deux fascicules en 1613 et 1622 à Anvers nous prouvent surabondamment son activité. Sans doute il n'eut le temps que d'ébaucher, à Gênes même, tant de portraits, de tableaux et de dessins, ou même de s'engager à les livrer dans la suite : le célèbre *Saint Ignace* de l'église des Jésuites fut envoyé d'Anvers en 1620 à Niccoló Pallavicini. Mais cette persistance même des relations de Rubens avec la noblesse génoise nous témoigne de l'effet qu'y produisit son passage.

Rubens. La Circoncision (église Sant'Ambrogio).

On a compté dix-neuf tableaux de Rubens à Gênes, et la liste est peut-être incomplète. L'église Sant'Ambrogio, en possède deux : une *Circoncision*, sur le maître-autel, où sont flagrantes l'influence du Corrège et celle de Caravage, les deux idoles du peintre d'Anvers au moment où il vivait à Mantoue ; il semble avoir pris à l'un la lumière et

à l'autre l'ombre, qui se combattent dans cette œuvre très italianisante, où il faut admirer l'emportement du vol des anges qui descendent du ciel. Dans la chapelle Carega, se dresse le *Miracle de saint Ignace*, guérissant une démoniaque, œuvre plus personnelle, très dramatique, d'un coloris plus flamand, merveilleusement éclairée d'une lumière franche et blonde qui éblouit le visage extatique du saint, caresse les broderies de sa chasuble, miroite sur la robe violette d'une femme, et frappe la face et le buste convulsés de la malade, soutenue par deux hommes robustes qui la portent au saint en prière.

Rubens. Miracle de saint Ignace (église Sant'Ambrogio).

Au Palazzo Bianco, une scène galante, qui assemble Cupidon, un homme en cuirasse, une ménade aux larges formes et un satyre aviné, est peinte avec une chaleur de coloris et une fougue harmonieuse qui font de cette toile un des plus séduisants chefs-d'œuvre du maître : si ce guerrier amoureux n'est pas son portrait, comme on l'a prétendu, toutefois dans cette œuvre vivante, sensuelle, rayonnante, où, parmi des lumières admirablement réparties, surgissent ce corps de femme rose et doré et ce visage d'homme si réel et si naïvement troublé, Rubens a mis une généreuse ardeur de vie et une sincérité de joie qui n'appartiennent qu'à lui et d'où naît une poésie terrestre mais puissante.

Il est difficile d'assigner une date à ce tableau, que Rubens a dû peindre en Flandre. Le *Jardin des Hespérides* et la *Déjanire* du palais

Adorno, qu'ont vantés d'anciens voyageurs, sont aujourd'hui (comme presque tous les tableaux des galeries particulières de Gênes) si jalousement cachés, qu'ils échappent à l'histoire de l'art. Dans la *Bacchanale* du palais Spinola, si joyeuse, si vibrante, si chaude, certain type d'homme riant, semble peint sous l'influence de Velasquez que Rubens connut pendant son ambassade à Madrid. Les galeries Balbi, Gavotti, Pratolongo, contiennent quelques bons tableaux religieux de Rubens. M. Baschet cite aussi dans la collection Gavotti une *Chasse au faucon* gracieuse et vive dont Rubens aurait peint les personnages dans un paysage de Wouwermans.

Rubens. Portrait (galerie Durazzo-Pallavicini).

Les portraits de Rubens à Gênes ne sont pas nombreux, mais sont excellents : au palais Durazzo-Pallavicini, un buste d'homme à grande fraise, œuvre réaliste et vivante, et un grand portrait de Philippe IV d'Espagne, peint en 1628 pendant l'ambassade du maître à Madrid, dans un style simple et serré ; au palais G. Doria, un portrait de femme, autrefois attribué à Van Dyck. C'est sans doute par Rubens que fut envoyée au palais Durazzo-Pallavicini cette *Flore* de Breughel de Velours, aux tons émaillés, au dessin précis et minutieux, et d'un caractère si froid.

Van Dyck séjourna plus que Rubens à Gênes, et son œuvre y triomphe plus fièrement encore que celle de son maître. Lorsqu'il partit pour l'Italie en octobre 1621 avec le Chevalier Vanni, l'ami de Rubens, Antoine van Dyck avait déjà prouvé glorieusement à Anvers et à Londres son génie précoce et raffiné. Il arriva le 20 novembre à Gênes : les lettres de recommandation de Rubens et l'amitié de deux peintres flamands fixés à Gênes, les frères de Waël, l'introduisirent auprès du Paggi, des Lomellini et des Brignole. La noblesse accueillit avec empressement ce *pittore cavalieresco* dont la courtoisie égalait le talent. Une grande dame qui

s'était mêlée de peindre et qui était devenue aveugle sur le tard, Sofonisba Anguissola de Crémone, veuve du sicilien Fabrice de Moncade et femme d'Orazio Lomellino, attirait le jeune peintre flamand et se plaisait à causer avec lui : on a toutefois exagéré son influence sur Van Dyck,

Van Dyck. Portrait d'Antonio Brignole-Sale (Palazzo Rosso).

car elle mourut en 1622 et lui-même quitta Gênes en février 1622, après un séjour de trois à quatre mois. Il gagna Rome et de Rome Venise, où sa couleur s'échauffa au contact du Titien et de Véronèse. Il visita de nouveau Rome, puis Milan et Turin, et revint s'installer chez Lucas et Corneille de Waël pendant les six premiers mois de 1624. Dans l'été de 1624 il s'embarqua pour la Sicile, mais la peste y apparaissait : il revint à Gênes qu'il ne quitta définitivement qu'en juin 1625. Il y a donc travaillé, en tout, près de deux années.

Les œuvres de lui qu'on y rencontre ont toutes été peintes pendant ces trois séjours et il n'eut pas comme Rubens le loisir d'en envoyer d'autres de Flandre : d'ailleurs elles n'en sont que plus précieuses, tant ses œuvres datées sont rares, et tant celles qu'il créa dans sa jeunesse l'emportent

Van Dyck. Portrait de Paolina Brignole-Adorno (Palazzo Rosso).

sur celles qu'il brossa hâtivement à Londres. Il n'avait que vingt-six ans en 1625 lorsqu'il quitta l'Italie : mais jamais sa manière n'eut plus de vivacité, de fraîcheur, d'éclat, de spontanéité qu'alors. Venise l'a ébloui ; sa couleur s'est passionnée ; et, magnifiquement reçu à Gênes par une noblesse prodigue, son goût aristocratique s'est encore affiné davantage.

Dans son catalogue de l'œuvre de Van Dyck, M. Guiffrey compte plus de trente-cinq tableaux peints à Gênes ; mais il en a omis plusieurs, notam-

ment les portraits du palais Cattaneo, récemment vendus, comme d'autres assez nombreux qui depuis longtemps ont passé en Angleterre. Aujourd'hui, Gênes doit au total posséder de quarante à cinquante Van Dyck.

Les plus connus sont les grands portraits d'Antonio Giulio Brignole-Sale et de sa femme, Paolina Adorno, tous deux au Palazzo Rosso. Lui, vêtu d'un justaucorps de velours noir à crevés d'or, monte un cheval gris ; de sa main droite, il tient son chapeau à plume et sa cravache ; sa face fine et sérieuse, son grand front éclairés de face se détachent sur un ciel déjà sombre. Elle, dans une galerie de son palais, devant des colonnes que drapent des étoffes rouges, s'avance doucement vers un fauteuil ; dans son visage menu et délicat, je ne sais quoi de presque enfantin nous fait sourire de son immense fraise qui l'oblige à une gravité d'apparat ; des galons d'or rehaussent le bleu riche de sa robe, contre laquelle pend sa main, une main adorable, longue, blanche et fragile ; l'autre main tient un œillet rouge, d'un rouge éclatant, épanoui, superbe et qui dans ce tableau un peu sombre jette une clarté orgueilleuse. Je ne connais pas de plus frappant témoignage de la distinction, du raffinement, de la sensibilité de la noblesse génoise au XVIIe siècle. Non loin de Paolina Brignole-Adorno, voici encore la marquise Jeronima Brignole avec sa petite fille, la mère sérieuse, presque sévère dans sa robe noire et sa fraise empesée, l'enfant d'une beauté exquise, pure, frémissante et d'une vive carnation que blondit le chaud rayon qui tremble sur sa robe blanche et dorée et sa collerette légère ;

Van Dyck. Portrait de la fille de la marquise Jeronima Brignole (Palazzo Rosso).

puis un buste du prince Henri Frédéric d'Orange. Le Palazzo Rosso possède aussi deux tableaux de Van Dyck, où l'influence du Titien a laissé sa trace, le *Denier de César* et un *Christ portant sa croix* ; on en trouve d'analogues au Palais Royal, au palais Ferdinando Spinola, au palais Balbi, qui garde une jolie *Madone à la grenade* et trois portraits de la famille Balbi, dont deux équestres : on prétend que Velasquez qui, pendant son second voyage d'Italie, passa en 1649 et en 1651 à Gênes, où il débarqua et où il s'embarqua, transforma le visage de l'un des deux portraits (celui d'un Balbi exilé), en celui de Philippe IV ; il est permis de douter de l'anecdote : Gênes ne possède aucun Velasquez authentique et nous ne savons même pas combien de temps Velasquez s'y arrêta.

Van Dyck. Tobie (galerie Durazzo-Pallavicini).

Au palais Durazzo-Pallavicini on compte quatre beaux Van Dyck : *Tobie conduit par l'ange*, d'une grâce, d'une délicatesse, d'une nuance délicieuses : l'ange accourt du ciel qui est nuageux et crépusculaire ; l'enfant marche d'un pas ferme, le visage limpide et les yeux clairs, et il semble que de lui émane dans cette ombre un rayonnement mystérieux. Les autres Van Dyck sont des portraits : trois enfants debout en costume d'apparat, — une femme assise dans un large fauteuil vêtue d'une magnifique robe d'or qui éblouit le tableau et dont l'éclat semble rejeter dans l'ombre ses deux enfants tournés vers elle, — enfin le célèbre enfant vêtu de satin blanc (*il Putto bianco*), debout accoudé sur le dossier d'une chaise d'un rouge superbe, chef-d'œuvre de délicatesse, de distinction et de beauté vivante.

C'est à Gênes aussi que Van Dyck commença sa fameuse série de portraits d'artistes à l'eau-forte, par ceux d'Orazio Gentileschi, de G.-B. Paggi, de B. Castelli, et de Castellino Castello, peintres génois qui l'avaient accueilli avec amitié. A ses hôtes, les frères de Waël, il laissa un *Bacchus* enfant, chevauchant une panthère, qui passa depuis au palais Gentile : il peignit aussi leur portrait, aujourd'hui à Rome, au musée du Capitole, et le portrait de leurs parents (à la Pinacothèque de Münich).

L'influence de Van Dyck sur la peinture génoise fut profonde. Presque

Imitateur de Van Dyck. Portrait d'une famille génoise (galerie Durazzo-Pallavicini).

tous les portraitistes la subirent, et notamment le meilleur d'entre eux, Giovanni Bernardo Carbone, dont les portraits ont de la gravité et une belle tenue, mais jamais cette flamme, cette grâce et cette vie qui animent ceux que son maître peignait à vingt-cinq ans. Valerio Castello, autre peintre génois (1625-1659), né l'année du départ de Van Dyck, se forma par l'étude de ses œuvres : une jolie *Vierge* du Palazzo Bianco attribuée tantôt à Murillo et tantôt à Valerio Castello, a la délicatesse rêveuse d'un Van Dyck. D'autres, comme Giovanni Benedetto Castiglione, ce célèbre peintre fantaisiste et parfois fougueux, imitèrent plutôt Rubens. Le souvenir des deux flamands fut assez fort pour vivifier longtemps l'art

génois, actif et ambitieux pendant tout le XVIIe siècle. Mais, vers 1660, la venue d'un sculpteur de génie le stimulait de nouveau.

Ce sculpteur, c'est Pierre Puget. Ce provençal exubérant et vigoureux n'était pas dépaysé à Gênes. Fouquet l'y envoya en 1660 pour chercher des marbres destinés au château de Vaux ; il y sculptait pour lui son *Hercule gaulois*, quand en 1661 survint la disgrâce foudroyante du surintendant. Puget avait alors trente-huit ans, il avait mené une vie aventureuse en Italie, à Toulon, à Marseille : il était homme de ressource, plein de faconde et d'ardeur créatrice. Ce coup ne l'ébranla pas : les génois aimaient l'art et ils étaient riches. Puget se fixa chez eux.

G.-B. Carbone. Portrait.

Francesco Maria Sauli cherchait un statuaire capable de sculpter quatre grandes statues pour les niches des quatre grands piliers centraux de Sainte-Marie de Carignan : Puget se proposa et fut engagé à raison de 300 livres par mois, ses ouvrages payés en sus. Il installe son atelier piazza dello Scalzo, s'attache comme aides son compatriote Christophe Veyrier et le génois Daniele Solaro, se plaît à vivre parmi les peintres génois dont la manière grandiloquente et théâtrale le séduit, prend des façons de grand seigneur, se fait nommer prieur de la chapelle Saint-Louis des Français à l'Annunziata, la décore même avec l'aide du peintre Domenico Piola et du sculpteur français Honoré Pelle, se montre partout fier, exalté et magnifique, bref s'impose à tous par son assurance autant que par son génie.

Son activité est du reste considérable. Le *Saint Sébastien* et le *Saint Ambroise* (dénommé plus tard *saint Alexandre Sauli* quand les Sauli eurent obtenu la canonisation de ce pieux évêque de leur famille)

ornent toujours Sainte-Marie de Carignan : si le *Saint Ambroise* frappe surtout par le raffinement de son exécution minutieuse, le *Saint Sébastien* suspendu presque mourant à l'arbre de son supplice, beau corps jeune mais criblé de plaies, palpitant, douloureux et abandonné, nous remue d'angoisse et de pitié ; sans doute l'armure posée à terre, refouillée

Imitateur de Van Dyck. Vierge (Palazzo Rosso).

avec une excessive virtuosité, nuit un peu à l'effet de l'ensemble ; mais ce corps agonisant vit assez pour nous troubler de sa souffrance, et c'est lui que nous regardons, que nous voyons seul comme malgré nous.

Tout en travaillant à ces deux grandes statues, Puget sculptait pour Emmanuel Brignole une *Conception* destinée à la chapelle de l'Albergo dei Poveri dont ce grand seigneur dirigeait la construction : elle s'y trouve encore. Cette vierge, soutenue par les anges au milieu des nuages et qui, ses belles mains tendues devant elle dans un geste de joie étonnée, regarde le ciel avec ravissement, a toute l'extrême légèreté d'un vol mira-

culeux, mais aussi, dans son vêtement, sa taille et son visage menu, toute la grâce élégante d'une femme. Selon certains biographes, Puget aurait travaillé comme architecte à la chapelle même de l'Albergo dei Poveri et exécuté pour les Lomellini un modèle de façade destiné à l'Annunziata del Vastato. Il reçut aussi des Théatins la commande d'un autel de bronze pour l'église San Siro, des Lomellini, celle d'une *Assomption* et des Carega, celle d'une *Vierge* portant l'enfant Jésus. Enfin il commençait une *Sainte Madeleine* pour l'église de Carignan, quand un événement minime en lui-même changea subitement son humeur hautaine et fantasque, et le chassa de Gênes. En effet Puget aimait jouer au gentilhomme et se promener l'épée au côté, de jour et de nuit, dans les rues. En ce temps-là existait toujours la loi du couvre feu, et quand minuit avait sonné, défense était faite d'errer en armes dans la ville. Puget n'était pas homme à se soumettre à ces règles : or il arriva que le guet le rencontra passé minuit en promenade délictueuse et, tout grand homme qu'il était, le conduisit en prison. Puget tempêta, puis dépêcha quelqu'un pour réveiller Francesco-Maria Sauli et le prier de venir incontinent délivrer son statuaire. Sauli n'arriva qu'au matin, en sorte que Puget ne put quitter sa prison qu'après y avoir langui toute la nuit : il en sortit furieux contre tout Gênes et surtout contre son protecteur, courut à son atelier briser le modèle de la *Sainte Madeleine* qu'il avait ébauchée pour lui, et s'enfuit, la rage au cœur, jusqu'à Marseille (1667).

Pierre Puget. Saint Sébastien (église Sainte-Marie de Carignan).

Il est vraisemblable qu'il regretta sa rancune, car il revint un an plus tard achever avec Christophe Veyrier l'autel de bronze de San Siro et porter l'*Assomption* promise aux Lomellini. Quant à la *Vierge* des Carega, elle ne fut livrée qu'en 1681. Gênes possède toujours ces œuvres : l'autel de San Siro que domine un grand crucifix et où se groupent sept figures d'anges est une composition très maniérée, mais où les détails traités avec réalisme valent mieux que l'ensemble. La *Vierge* des Carega

est toujours assise dans sa draperie souple et flottante au fond de la minuscule chapelle du palais Carega-Cataldi : c'est une femme un peu lourde, mais réelle et vivante, et son enfant se retourne pour lui caresser le visage, avec une vivacité charmante. Le sentiment religieux est absent de ce joli groupe, mais non le sentiment; et cela est vrai aussi de l'*Assomption* des Lomellini, que Stefano Lomellini donna en 1762 à l'Oratoire de Saint-Philippe de Néri : cette statue d'une exécution délicieusement caressée, où la robe et le manteau de la Vierge semblent frémir au vent tant ils sont légers et creusés de plis profonds, où ses mains, son visage, ses fins bandeaux sont d'une grâce si délicatement féminine et si individualisée, paraît plus le portrait charmant d'une vivante émue et heureuse que l'image de la mère du Christ. Rien chez Puget ne touche au mysticisme : mais il sait le secret de troubler notre âme et de créer la vie, et ces qualités de vérité et de pathétique suffisaient pour conquérir des italiens du XVIIe siècle. Parmi les sculpteurs génois de ce temps, Solaro, les Parodi, Guidi, le grand provençal n'a pas l'air d'un étranger, mais seulement du meilleur d'entre eux.

Pierre Puget. L'Assomption de la Vierge (Oratoire de Saint-Philippe de Néri).

Les deux statues de Sainte-Marie de Carignan que Puget avait abandonnées furent sculptées par le français Claude David et par Filippo Parodi : mais ces œuvres maniérées, auxquelles manquent le souffle et la passion, rappellent le style redondant du Bernin plus que l'art robuste et réel qui a créé le *Saint Sébastien* mourant et douloureux.

Simone Cantone. Le palais ducal.

CHAPITRE IX

GÊNES DEPUIS LE XVIIe SIÈCLE

Il n'y a peut-être pas de ville italienne que le XIXe siècle ait plus transformée que Gênes. L'industrie moderne y triomphe. Son port a décuplé. La ville s'est étendue de toutes parts, couvrant d'énormes maisons les pentes rocheuses des collines. Pourtant si, quittant les quartiers commerciaux, l'on pénètre dans les palais du temps d'Alessi qu'habitent encore les grandes familles génoises, on jouit du plaisir rare et suggestif de retrouver presque intacte la physionomie du passé. Non seulement les fresques et les tableaux anciens égayent toujours les voûtes et les murs, mais les lambris, les meubles, les étoffes, les bibelots sont ceux encore dont se plaisaient à s'entourer les personnages peints par Van Dyck ou G.-B. Carbone. Si dans tout ce mobilier triomphe le style baroque, avec ses florai-

sons excessives, ses rocailles fantaisistes, ses théâtrales dorures, le temps a patiné toutes choses; ces excès sont devenus charmants ; ils ajoutent à l'architecture glorieuse de ces demeures un éclat qui lui convient : ils nous aident à ranimer les ombres de ceux qui habitèrent ces palais et qui voulurent y vivre dans ce faste exubérant.

Ce luxe attira à Gènes de nombreux ouvriers d'art dont quelques-uns obtinrent plus de gloire que les artistes de leur temps. J'ai cité ce brodeur qu'André Doria employait et payait largement, Niccolò Veneziano. Filippino Doria rencontra un jour à Urbin un berger qui sculptait d'amusantes figurines en bois : il le fit instruire à Rome et ensuite l'établit à Gènes; il se nommait Filippo Santacroce : c'est lui qui fonda cet art de la sculpture sur bois appelé, à Gènes, à un grand succès. Ses cinq fils, son petit-fils Giambattista, l'auteur d'une belle tribune au Gesù, Stefano Costa et Girolamo del Canto, élèves de ce Giambattista, puis le vénitien Domenico Bissoni, établi à Gènes († 1639), et en qui M. Cervetto veut voir un descendant des Gaggini da Bissone, continuèrent ces traditions : Santa Maria di Castello possède un groupe de ce Domenico Bissone, une *Apparition de la Vierge à saint Bernard*, œuvre dont le maniérisme tourmenté nous amuse plus qu'il ne nous émeut. Giambattista Bissone, fils de Domenico, eut pour élève Pietro-Andrea Torre dont la vogue fut extrême aux XVIIe et XVIIIe siècles, et dont un élève, Anton Maria Maragliano (1664-1741), mit à la mode ces curieuses machines de bois, chargées de figures religieuses sculptées et peintes, aux draperies contournées et rehaussées d'or, que l'on portait dans les processions : on en conserve encore quelques-unes, notamment à l'Annunziata, et le peuple génois vénère encore ces idoles grandiloquentes. Les Galleani et Pasquale Navone illustrèrent jusqu'en plein XVIIIe siècle l'art du Torre et du Maragliano.

C'est cet art qui a réalisé la forme la plus outrée du baroque italien. Au palais Spinola (piazza Pelliceria), le cadre en bois doré d'un portrait de Marie Mancini, attribué à Mignard, nous montre un exemple de toutes les folies de ce style agité : les motifs de ce cadre, sculpté par Filippo Parodi, ce sont des dieux qui se poursuivent parmi d'énormes feuilles d'acanthes à ce point recroquevillées qu'elles ne se distinguent plus des draperies flottantes des divinités. Au Palais Rouge, une énorme glace entourée d'un cadre encore plus baroque du même artiste, d'autres au palais Durazzo-Pallavicini atteignent les dernières limites de cette fantaisie, qui pourtant ne détonne point dans les grandes salles de ces demeures. Il faut en effet s'imaginer ce luxe de parade des vastes salons

qui n'ont jamais moins de huit mètres de hauteur, mais qui souvent en ont plus de quinze : le pavement en est de marbre ou de stuc, tous les lambris à volutes et rehaussés d'or, toutes les voûtes peintes de vastes fresques où l'Olympe paraît dans des nuages ; d'énormes lustres de cristal frémissent partout, tombant des voûtes et appliqués aux murailles ; des statues ou des bustes romains habitent les niches ; souvent, devant chaque panneau d'une salle, des statues de grandeur naturelle se dressent sur de larges consoles de marbre. Toujours et partout la splendeur des étoffes est incomparable, damas anciens venus d'Orient il y a des siècles, tapisseries peuplées de divinités héroïques, velours frappés aux nuances les plus riches garnissant les meubles, tentures de soie, rideaux de dentelles. Beaucoup de ces palais gardent encore des trésors d'argenterie ancienne, et il faut au moins citer les pièces où un orfèvre du XVIe siècle a figuré des scènes de l'histoire de Christophe Colomb et que conserve le marquis Spinola, dans le palais qui domine de toute sa masse la petite place Pelliceria ; quant à la beauté des verreries et des céramiques, les collections du Palazzo Bianco en donnent une idée. Que pouvait donc être le faste des fêtes génoises au temps où l'aristocratie, plus fière et plus libérale qu'aujourd'hui, ne craignait pas d'ouvrir ses portes, de montrer sa richesse et d'en jouir sans réticence !

Toutefois l'ancienne vie génoise n'était pas exempte d'une certaine contrainte : cette république aristocratique limitait volontiers la liberté des individus. Le doge, élu pour deux années, était prisonnier dans le palais ducal, d'où il ne sortait qu'accompagné et pour les devoirs de sa charge. Les nobles devaient se vêtir uniformément de noir ; leurs femmes aussi se soumettaient à cette règle, sauf la première année de leur mariage. Il est vrai que les relations entre hommes et femmes avaient une liberté qui étonnait le président de Brosses : une grande dame allant dans le monde ou au théâtre dans sa litière ou sa chaise à porteurs se faisait accompagner par un homme de son choix, sans que nul y vît malice. Les conversations et le jeu, mêlés de sorbets et de glaces, étaient les principaux plaisirs de cette aristocratie bavarde. Le grand luxe de fêtes du XVIe et du XVIIe siècle s'était ralenti après la terrible peste de 1657 et le bombardement de 1684 qui, s'il épargna les beaux palais de la via Nuova, détruisit une grande partie du centre de la ville et ruina la bourgeoisie et la république. Toutefois à la fin du XVIIIe siècle un regain de prospérité vivifia la ville. En 1772, Cristoforo Spinola, ambassadeur près de la cour de Versailles, ramena de France l'architecte Charles de Wailly qui, avec avec son élève, le génois Andrea Tagliafico, restaura son palais (aujour-

d'hui palais Serra) : ils y construisirent cette admirable salle que portent vingt colonnes corinthiennes et qui, toute riche qu'elle est, fut construite avec un bon goût rare dans les intérieurs seigneuriaux de Gênes. En 1779. Tagliafico construisit encore le magnifique escalier de marbre du palais

Salon dans le palais Luigi Pallavicini.

Durazzo-Pallavicini et le vestibule blanc auquel l'escalier aboutit, et où il a adapté avec beaucoup d'adresse la grâce mesurée du Louis XVI français aux vastes dimensions du palais. De la même époque date le palais ducal : construit après 1590 par Andrea Vannone et Rocco Pennone, il fut dévoré par un incendie en 1777 ; préféré à Tagliafico à la suite d'un concours ouvert en 1778, Simone Cantone le réédifia dans un style très classique, mais que gâte la multiplicité des colonnes géminées et des

motifs de sculpture au-dessus de la façade. Toutefois la hauteur grandiose et l'heureuse situation de l'édifice au fond d'une large place font beaucoup d'effet. Mais l'œuvre la plus séduisante de cette époque est peut-être le palais Balbi de la via Nuovissima, construit par Gregorio Petondi en 1781 et où, dans un petit espace, entre deux rues d'inégal niveau, une succession d'escaliers de marbre se croisent d'une façon aussi élégante qu'ingénieuse : à cent cinquante ans de distance, Petondi retrouvait et renouvelait la tradition de Bartolommeo Bianco.

On voit donc que tous les architectes, vers le même temps, délaissaient le style des derniers artistes lombards et ligures qui avaient introduit à Gênes après 1650 le goût des monuments décorés de stucs contournés et pesants. Les autres arts, la sculpture notamment, dociles au courant néo-classique qui régénéra le goût de toute l'Europe, subirent la même réaction, et le style baroque mourut de ses excès mêmes. Les fils de Filippo Parodi, son gendre, G.-A. Ponsonelli, Bernardo Schiaffino (1689-1724) et surtout son frère Francesco (1700-1765) dont un groupe de marbre, le *Rapt de Proserpine* (Palazzo Reale) est sculpté avec autant de virtuosité et aussi peu de sentiment que les statues du Bernin, exagérèrent si bien ce maniérisme sans conviction qu'au milieu du siècle un brusque retour à un style calme et presque froid eut lieu à Gênes, au moment où se fonda l'*Accademia ligustica* (1751). Casaregi, N. Traverso, F. Ravaschio, J. Peschiera s'inspirèrent du style de Canova : Traverso forma Giuseppe Gaggini (1791-1867), sculpteur du roi de Sardaigne, dont Gênes possède de nombreuses œuvres, d'un style directement imité de l'antique, donc peu personnel, mais pur et parfois séduisant : son *Génie de l'Harmonie* qui surmonte le portique du théâtre Carlo Felice donne une juste idée de sa manière.

Le style classique de cette statue s'accorde avec le style régulier et imposant du Carlo Felice (1826). Carlo Francesco Barabino (1768-1835) qui donna les plans de ce théâtre prit une grande part aux transformations de Gênes après 1815 : cet architecte, esprit clair et ennemi du caprice, élève d'Andrea Tagliafico, a construit le Carlo Felice sur un plan carré, avec un portique étroit porté par des piliers et des colonnes doriques, d'une sévérité très conforme au goût de l'Empire ; c'est à Barabino que Gênes doit la belle promenade de l'Acquasola, qui a été de nouveau transformée lorsqu'après le *risorgimento* fut ouverte la place Corvetto où se dresse une statue romantique de Victor-Emmanuel.

Peu de monuments bâtis à Gênes au XIXe siècle relèvent de l'art : la façade de l'Annunziata, construite en 1840 par G.-B. Resasco, d'après un

plan de Barabino, est d'un classicisme simple et froid qui ne convient guère à cette église surchargée de peintures, de dorures et de marbres. Des quartiers neufs ont été bâtis dans un style sans originalité, mais souvent agréable ; de larges rues ensoleillées, riantes, ouvertes au vent de mer, les traversent. Deux voies longues, larges, puissamment établies

Portrait de Marie Mancini, par Mignard, dans un cadre sculpté par Filippo Parodi (palais Spinola).

sur le rocher, les enserrent, l'une, la *Circonvallazione a mare*, le long de la grève, en dehors de la rade, l'autre, la *Circonvallazione a monte*, au-dessus des abruptes collines, serpentant le long des riches faubourgs du nord et dominant les toits, les terrasses, les clochers de toute la ville, le port plein de vaisseaux, la campagne accidentée et l'immense horizon de la Méditerranée. Enfin, au nord de l'Acquasola, un jardin public et zoologique, qui est l'ancien parc du marquis Gian Carlo Di Negro, donné par

lui à la ville, part de la place Corvetto, grimpe la colline parmi un entrelac de palmiers, de bambous, d'eucalyptus, de fontaines, de cascades, et conduit jusqu'à un belvédère, caché dans les feuillages, d'où le regard découvre toute la cité fiévreuse et toute la mer.

Au delà de la ville, sur la pente qui domine le torrent du Bisagno, s'étend le *Campo-Santo* moderne; une chapelle le domine, d'où partent des galeries et des escaliers qui embrassent les tombes : elles sont célèbres

Plat d'argent figurant le départ de Christophe Colomb palais Spinola).

par le luxe désordonné de sculptures violemment pathétiques, à la fois réalistes et maniérées, qui les parent ou les encombrent. Cette accumulation forme un ensemble unique, extrêmement curieux comme expression de l'esprit et des mœurs des génois, mais totalement étranger à l'art.

Gênes s'accroît et change sans cesse. Tous ces changements ne tournent pas au profit de l'art, et trop souvent le style moderne allemand gâte hideusement les maisons neuves. Cependant la majorité des génois restent soucieux du pittoresque de leur ville : un grand voyageur, le capitaine Enrico d'Albertis, a eu ainsi la fantaisie de reconstruire sur un des mamelons qui dominent la rade un des anciens châteaux forts qui assuraient au

moyen âge la défense de Gênes ; sur une des plates-formes de son *castello*, il a placé une statue de Monteverde figurant Christophe Colomb enfant, rêvant sur le rivage à ses voyages futurs, œuvre plus aimable que le lourd monument élevé au grand Génois au bas de cette colline. Un autre voyageur, Edoardo Chiossone, qui séjourna plus de vingt années en Extrême-Orient, a formé, et légué à sa patrie, une des plus délicates et des plus savantes collections d'art japonais que l'Europe possède, et lorsqu'on visite les salles de l'*Accademia ligustica* où elle est exposée, on éprouve une impression inattendue et étrange à étudier ces bronzes, ces kakémonos et ces éclatantes étoffes, d'un art si raffiné, épris du détail réaliste et insoucieux des grandes et nobles lignes, alors qu'on vient de s'exalter l'imagination parmi les palais de Galéas Alessi et de Bartolommeo Bianco.

Francesco Schiaffino.
Rapt de Proserpine (Palais Royal).

Le voyageur qui sort de ce musée Chiossone, précieux et subtil, se trouve en pleine vie moderne, sur la bruyante place De Ferrari, toute proche cependant du centre de la vieille ville que domine la tour du palais ducal. Mais là, l'expansion de la ville moderne triomphe des souvenirs du passé : à l'est de la place on achève de démolir d'anciennes maisons pour agrandir l'entrée de la large rue du XX Septembre, qui, bordée de lourdes bâtisses d'un style ambitieux, relie par les nouveaux quartiers de l'est le centre de la ville à la colline de San Francesco d'Albaro et au bourg de San Fruttuoso.

C'est là que semble devoir s'arrêter la Gênes moderne, au pied de la belle colline où veille le vénérable couvent, dédié à la Vierge depuis la fin du XIIe siècle, le *Santuario del Monte*. Pour qui vient de visiter Gênes et de suivre de monument en monument les traces de son histoire, il n'est pas de lieu plus propice pour contempler avant de la quitter cette ville chargée de tant de siècles et pourtant toujours vivante. Un abrupt chemin jalonné de minuscules chapelles conduit au sommet de la colline : là, d'une esplanade, qu'ombrage un grand chêne vert, toute la campagne

montagneuse, toute la ville, toute la mer apparaissent au regard. Mais si l'on pénètre dans l'église, fraîche et sonore, si l'on traverse les grands corridors du couvent, si l'on s'arrête dans les galeries superposées du cloître, qu'ornent des reliefs de marbre du *quattrocento*, parmi tant de silence et tant de paix, l'âme peu à peu se recueille assez pour goûter sans en rien perdre le charme complexe de cette nature et l'émouvant spectacle de toute cette ville étendue sur ce rivage. Qu'on pénètre alors, à la tombée du jour, dans le vaste enclos des moines : un divin jardin d'yeuses et de cyprès enveloppe leur couvent de pierre grise, parfume de sa verdure sauvage les vallonnements qui l'isolent et monte jusqu'au tranquille cimetière que possède, au plus haut sommet, la famille Negrone. C'est de cette solitude battue par le vent qu'on jouit de la vue la plus vaste. A l'orient, la montagne de Portofino plonge dans la mer. Devant soi, on a la masse forte et carrée du monastère dont le campanile se détache sur l'horizon. Plus loin, les maisons se pressent sur la colline de Carignan dont le dôme paraît bleu. Bleue aussi, toute la confusion des toits de la ville jusqu'au grand phare bleu, mais dans cette brume le port luit comme un éblouissant miroir d'argent, et, au delà des promontoires et des longues jetées qui le ferment, c'est le poudroiement d'or de la Méditerranée où se couche le soleil. De cette ruche humaine, le vent apporte mille échos, bruits de voix, chants perdus, bourdonnements confus, sirènes des vaisseaux qui partent, cloches de tant de campaniles. On juge alors ce que c'est qu'une grande cité qui a si profondément marqué son empreinte dans l'histoire du monde, qui a créé dans de si fiers palais un idéal d'art et de grandeur et qui reste aujourd'hui plus vivace, plus active et plus riche que jamais ; c'est un petit espace sans doute pour le regard qui l'embrasse tout entière, mais, pour l'esprit qui a cherché le contact de sa vie passée et présente, c'est peut-être ce qu'il y a de plus grand parmi toutes les réalités humaines : une source intarissable d'énergie et une des formes vivantes de la beauté.

Dessus de porte (Piazzetta San Sepolcro).

BIBLIOGRAPHIE

ALIZERI (Federigo). — *Guida artistica a Genova.* (Gênes, 1876).

— *Notizie dei professori del disegno in Liguria.*

Atti della società ligure di storia patria.

BASCHET (Armand). — *P.-P. Rubens à Gênes* (Gazette des Beaux-Arts, 1868, t. XXIV, p. 326).

BELGRANO (L. T.). — *Giornale ligustico di archeologia, storia e belle arti.* 19 vol. in-8°, 1874-1893.

— *Il Palazzo del principe d'Oria a Fassolo in Genova.*

— *Della Vita privata dei genovesi.*

BRÉQUIGNY (L.-G. DE). — *Histoire des révolutions de Gênes.* 3 vol. in-12, 1750.

BURCKHARDT (Jacob) et W. LUBKE. — *Geschichte der neueren Baukunst.*

CAFFARO. — *Annali genovesi* (éd. Belgrano, 1890-1901).

CANALE (M.-G.). — *Nuova Istoria della Repubblica di Genova.*

— *Descrizione di Genova e del Genovesato.* (1846).

CAPELLONI. — *Vita e gesti del principe Doria* (Venise, 1565, réédition, 1857).

CERVETTO (L.-A.). — *I Gaggini da Bissone* (1 vol. in-f°, 1903).

CERVETTO (L.-A.). — *Il Santuario di N. S. del Monte* (Gênes, 1904).

GAUTHIER. — *Les plus beaux Edifices de la ville de Gênes* (1831).

HORSTEL. — *Die Riviera.*

LAGRANGE (Léon). — *Pierre Puget.*

PAUL-DUBOIS (L.). — *Gênes et Marseille* (Revue des Deux Mondes, 1904, 15 mai).

ROSSI (Adamo). — *Di Galeazzo Alessi architetto perugino, memorie* (Giornale d'erudizione artistica, Pérouse, 1873, vol. II, p. 25).

RUBENS (P. P.). — *Palazzi di Genova.*

SEIGNELAY. — *Voyage en Italie, Gênes* (Gazette des Beaux-Arts, t. XVIII, p. 180).

SERRA. — *Storia della Liguria.*

SOPRANI et RATTI. — *Vies des peintres gênois* (1674-1768).

SUIDA (W.). — *Genua.*

VARNI. — *Delle opere eseguite in Genova da Silvio Cosini.*

VINCENT (Em.). — *Histoire de la République de Gênes.*

YRIARTE (Ch.). — *Matteo Civitali, sa vie et son œuvre.*

Cf. aussi les grands ouvrages d'ensemble sur l'art italien de CH. BLANC et P. MANTZ, J. BURCKHARDT, E. MUNTZ, etc.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Vue générale du port, prise des collines du nord 1
Vue du port et de la ville, prise du rocher de la Lanterne 3
Ruelle d'un quartier populaire 4
San Pietro dei Banchi, dans le quartier des affaires 5
Gênes vue des jardins de l'Université 7
Lion vénitien, pris à Pola (Église San Marco) 8
Gênes vue de la tour du palais ducal jusqu'au rocher de la Lanterne. 9
Porte Sant'Andrea 11
Tombeau de Francesco Spinola (Palazzo Bianco) 12
Rocher de la Lanterne 13
Sebastien del Piombo. Portrait d'André Doria (Rome, palais Doria-Pamphili) . . . 15
Portail du palais Grillo-Cattaneo 1504 (Piazza Cattaneo) 17
Portail du XVIe siècle (Via degli Orefici) 19
Portail d'un palais de la piazza San Matteo 20
Cloître de San Matteo 22
Porte des Vacca 23
Tour des Embriaci 24
Palais Saint-Georges 25
Juste d'Allemagne. L'Annonciation. Fresque du cloître de Santa Maria di Castello. 26
Restes de l'église Sant'Agostino 27
Église San Giovanni di Prè 28
Église San Donato 29
Église San Matteo 30
Façade de San Lorenzo 31
Le « Rémouleur » (Façade de San Lorenzo) 33
Porte majeure de San Lorenzo 34
Portail sud de San Lorenzo 35
Nef de San Lorenzo 37
Sculptures du portail nord de San Lorenzo 38
Châsse de Saint-Jean-Baptiste (Église San Lorenzo 39
Jean de Pise. Débris du tombeau de l'impératrice Marguerite (Palazzo Bianco) . . 39
Manfredino da Pistoja. Le Christ chez Simon. Fresque (Accademia Ligustica) . . 40
Portail d'un palais Doria (Piazza San Matteo) 41
Pace Gaggini. Statue de Francesco Lomellini (Palais Saint-Georges, 1509) . . . 42
Michele d'Aria. Statue de Dom. Pastino (Palais Saint-Georges) 42
Domenico Gaggini. Bas-reliefs de la chapelle Saint-Jean-Baptiste (San Lorenzo) . 43
Intérieur de la chapelle Saint-Jean-Baptiste (San Lorenzo) 44
Matteo Civitali. Adam (Chapelle Saint-Jean-Baptiste) 45

Andrea Sansovino, Vierge (Chapelle Saint-Jean-Baptiste) 45
Giovanni Gaggini. Portail de la sacristie de Santa Maria di Castello 46
Giovanni Gaggini. Tombeau du cardinal Giorgio Fieschi (San Lorenzo) 47
Dessus de porte (Via degli Orefici) 48
Bas-relief de la piazzetta dell'Amica. 49
Portail du palais d'André Doria (Piazza San Matteo) 50
Portail d'un palais Doria 51
Michele d'Aria. Monument de Francesco Spinola (Palais Spinola) 52
Giovanni Mazone. L'Annonciation (Retable de Santa Maria di Castello 53
Lorenzo dei Fazoli. Madone. Fresque à Santa Maria di Castello 54
P. F. Sacchi. Sacra Conversazione (Santa Maria di Castello). 55
Lodovico Brea. Le Paradis (Santa Maria di Castello). 56
Gérard David. Madone (Palazzo Bianco). 57
Gérard David. Triptyque (Palazzo Bianco) 58
Joos von Cleve. Adoration des Mages (Église San Donato) 59
Manière de Quentin Metsys. Déposition de Croix (Galerie Durazzo-Pallavicini). . 60
Filippino Lippi. Sacra Conversazione (Palazzo Bianco) 61
Jardins du palais Doria. 62
G.-A. Montorsoli. Loggie du palais Doria 65
Le palais Doria de Fassolo 66
Perino del Vaga. Plafond du vestibule du palais Doria. 67
Vestibule du palais Doria. 68
Perino del Vaga et Lucio Romano. Voûte de la galerie des Héros (Palais Doria). 70
Lucio Romano. Frise de la salle des Géants (palais Doria) 71
Cheminée de la salle des Géants (Palais Doria). 72
G. Paracca de Valsoldo. Triton (Jardins du palais Doria) 73
G.-A. Montorsoli. Tombeau d'André Doria (Crypte de San Matteo) 74
G. Alessi. Villa delle Peschiere 75
Galéas Alessi. Porte du vieux môle. 76
Sainte-Marie-de-Carignan 77
Palais Luigi Pallavicini (Piazza delle Fontane Marose) 79
Galéas Alessi. Villa Cambiaso (San Francesco d'Albaro) 81
La façade du palais Lercari-Parodi d'après la gravure de Rubens 83
Giacomo della Porta. Nef de l'Annunziata del Vastato 85
G.-B. Castello. Palais Raggio-Podestà (Via Nuova). 87
Andrea Semino. Façade du palais Pallavicini (Salita Santa Caterina 88
Vestibule dans le palais Brignole-Durazzo 89
Rocco Lurago. Palais Doria-Tursi (Municipe). Via Nuova 90
Rocco Lurago. Cour du palais Doria-Tursi. 91
B. Bianco. Cour du palais Balbi 92
B. Bianco. Cour de l'Université 93
B. Bianco. Escalier de l'Université. 94
Loggia de la villa Paradiso (San Francesco d'Albaro) 95
Villa Imperiali (Terralba) 96
Jean Bologne. La Foi (Université) 97
Chapelle des Apôtres (Cathédrale). 98
Filippo Parodi. Fontaine du palais Raggio Podestà 99
Luca Cambiaso. Fresque du palais De Mari (Palazzo della Meridiana). 100
Antonio Semino et Teramo Piaggia. Martyre de saint André. Eglise Sant'Ambrogio. 101
Palma Vecchio ou Luca Cambiaso. Sainte Famille (Palazzo Bianco) 102

Luca Cambiaso. Portrait du peintre par lui-même 103
Luca Cambiaso. Pietà (Sainte-Marie-de-Carignan) 104
Luca Cambiaso. Présentation au Temple. Fresque de la chapelle Lercari (Cathédrale) 105
Ecole de Luca Cambiaso. La femme adultère (Palais royal) 106
G.-B. Castello. Plafond du vestibule du palais Carega-Cataldi 107
G.-B. Castello. Salle dans le palais Carega Cataldi 108
G.-B. Castello. Vestibule du palais Carega Cataldi 109
Giulio Benso. La rencontre de sainte Anne et de saint Joachim. Fresque à l'Annunziata del Vastato 111
Giulio Benso. Assomption. Voûte du chœur de l'Annunziata del Vastato 112
G.-B. Carlone. La chute de Simon le Magicien (Voûte de San Siro) 113
G.-B. Carlone. Les Parques (Plafond du Palazzo Rosso) 114
Pellegro Piola. Sainte Famille. Fresque dans la via degli Orefici 115
Domenico Piola. L'Automne (Plafond du Palazzo Rosso) 116
Bernardo Strozzi. Saint Paul (Palazzo Rosso) 117
Bernardo Strozzi. Le Pifferaro (Palazzo Rosso) 118
Bernardo Strozzi. Intérieur de cuisine (Palazzo Rosso) 119
G.-B. Castiglione. Adoration des Bergers (Église San Luca) 120
Ecole Vénitienne ou Génoise du XVIe siècle. Portrait 121
Pâris Bordone. Portrait (Palazzo Rosso) 122
Le Baroche. Crucifixion (Cathédrale) 123
Murillo. La fuite en Egypte (Palazzo Bianco) 124
Rubens. Bacchanale (Palazzo Bianco) 125
Rubens. La Circoncision (Église Sant' Ambrogio) 126
Rubens. Miracle de saint Ignace (Église Sant' Ambrogio) 127
Rubens. Portrait (Galerie Durazzo-Pallavicini) 128
Van Dyck. Portrait d'Antonio Brignole-Sale (Palazzo Rosso) 129
Van Dyck. Portrait de Paolina Brignole-Adorno (Palazzo Rosso) 130
Van Dyck. Portrait de la fille de la marquise Jeronima Brignole (Palazzo Rosso) . 131
Van Dyck. Tobie (Galerie Durazzo-Pallavicini) 132
Imitateur de Van Dyck. Portrait d'une famille génoise (Galerie Durazzo-Pallavicini) 133
G.-B. Carbone. Portrait 134
Imitateur de Van Dyck. Vierge (Palazzo Rosso) 135
Pierre Puget. Saint Sébastien (Église Sainte-Marie-de-Carignan) 136
Pierre Puget. L'Assomption de la Vierge (Oratoire de Saint-Philippe de Néri) . . . 137
Simone Cantone. Le palais ducal 138
Salon dans le palais Luigi Pallavicini 141
Portrait de Marie Mancini, par Mignard, dans un cadre sculpté par Filippo Parodi (Palais Spinola) 143
Plat d'argent figurant le départ de Christophe Colomb (Palais Spinola) 144
Francesco Schiaffino. Rapt de Proserpine (Palais Royal) 145
Dessus de Porte (Piazzetta San Sepolcro) 147
Ecole de Lucas Cranach. Triptyque (Palazzo Durazzo-Pallavicini) 151
Ecole Génoise ou Vénitienne. Portrait (Palazzo Rosso) 152

Ecole de Lucas Cranach. Triptyque (Palazzo Durazzo-Pallavicini).

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

Physionomie de Gênes . . . 1

CHAPITRE II

Histoire de Gênes . . . 9

CHAPITRE III

L'Art du moyen âge à Gênes . . . 22

CHAPITRE IV

L'Art du xve siècle . . . 41

CHAPITRE V

L'Art au temps d'André Doria . . . 62

CHAPITRE VI

Galéas Alessi et l'Architecture génoise . . . 75